Deutsche Schriften

für

Litteratur und Kunst.

1. Reihe. Heft 4.

Der Naturalismus

und seine Stellung in der Kunstentwickelung.

Von

Veit Valentin.

Kiel und Leipzig.
Verlag von Lipsius & Tischer.
1891.

Wenn man heute den Naturalismus in der Kunst als Evangelium predigen hört, so klingt das als ob er etwas durchaus Neugefundenes wäre, durch den eben deshalb eine Erlösung von irgend welchen Übeln erwartet werden dürfte: thatsächlich ist er in allen Zeitläuften gelegentlich aufgetreten und ist dann jedesmal dasselbe gewesen, was er auch jetzt wieder ist, die roheste Art der Kunstschöpfung. Wenn er daher am Anfang einer Kunstentwickelung erscheint, so ist das nur naturgemäß: die roheste Aeußerungsart der Kunstschöpfung gehört in das Kindesalter der Kunst, in dem diese nur zu stammeln vermag: einer späteren Zeit kann dieser Zustand nicht nur für die Erkenntnis wertvoll, sondern in seiner Unbefangenheit auch liebenswürdig erscheinen und braucht daher einer irgend wie Stimmung erweckenden Wirkung nicht zu entbehren. Wenn nun aber, dem Verlaufe des organischen Lebens entsprechend, die Kunst von der Altersschwäche befallen wird und sie in das Kindheitsstadium zurückkehrt, wenn sie aufs neue stammelt und, um ihre Schwäche zu verhüllen, das Stammeln für das echte Sprechen gehalten wissen will, so unterscheidet dieser neue Kindheitszustand von dem ersten und wahren sich doch sehr bedenklich durch Häßlichkeit und Widerlichkeit, durch die peinlich wirkende Absichtlichkeit im Gegensatze zu der Unbefangenheit und Selbstverständlichkeit des kindlichen Unvermögens. Die Anmut ist geschwunden, die rohe Aeußerung ist nicht der Keim, der die künftige Blüte ahnen läßt, sondern der der Verwesung zueilende Verfall. Da ist es Zeit, daß das jugendlügende Greisenalter einer wirklichen frischen Jugend Platz macht. So läßt sich ein besonders starkes Hervortreten des Naturalismus in der Zeit einer haltlos gewordenen, ungewiß nach dem rechten Wege tastenden Kunstentwickelung als ein sicheres Vorzeichen der Verjüngung der Kunst betrachten: sein Auftreten darf daher in derselben Weise begrüßt werden wie in schwerer Krankheit das Eintreten der Krisis. Daß diese für die Kunst keine vernichtende sein werde, dafür

bürgt die unzerstörbare Jugendfrische der sich stets erneuenden Menschheit, die sich nicht auf die Dauer ihre köstlichsten Güter rauben läßt, die nicht daran denkt auf die in der Kunst liegende Kraft der Erhebung zu verzichten, mit deren Hilfe sie sich wie an einem starken Stabe aufrichtet, wenn die Wellen der Alltäglichkeit und Plattheit, der abstumpfenden, ertötenden, nichts weniger als immer schönen Gewohnheit des Daseins über ihr zusammenzuschlagen drohen. In den Zeiten größerer Unmittelbarkeit des Empfindens vollzieht sich dieser Prozeß der Gesundung von selbst, wie es uns die Geschichte der Kunstentwickelung thatsächlich zeigt: in einer Zeit der Reflexion, wie es die unsere ist, und in welcher das neue Evangelium nicht nur durch Werke, sondern auch durch Worte verkündet wird, liegt die Gefahr nahe, daß der Prozeß durch Hereinziehung der Reflexion auf falsche Bahnen geleitet und die Gesundung verzögert wird. Da darf diese auch nicht der naiv wirkenden Kraft der Empfindung allein überlassen bleiben: es muß ihr vielmehr die Gedankenarbeit zur Seite treten, damit der richtige Weg mit klarem Bewußtsein beschritten werden kann und die falschen Propheten, mögen sie durch Wort oder Bild predigen, als das erkannt werden, was sie sind.

Da sich mit Worten um so besser streiten läßt, je unklarer die Begriffe sind, deren Träger sie sein sollen, hier aber zur Erreichung des Zieles alles darauf ankommt, daß nicht mit Worten gestritten wird, also auch keine Unklarheit der Begriffe bleibt, so gilt es sich vor allem über das zu verständigen, was Naturalismus ist, und zwar zuerst über das, was er wirklich ist, sodann über das, wofür er als Deckmantel gebraucht wird, um irre zu führen.

Das allgemeinste und überall giltige Merkmal der Kunst ist die Bildlichkeit der Kunstschöpfung: der Stoff des Kunstwerkes stellt nicht nur etwas ihm Fremdes dar, sondern er giebt auch deutlich zu erkennen, daß er die Sache nicht ist, die er darstellt.

Wenn ein Mensch in Thon, Holz oder Stein nachgebildet wird, so sagt die Darstellung, mag sie im übrigen wertvoll oder wertlos sein, dies Eine unter allen Umständen deutlich, daß sie nicht die Sache selbst, sondern nur ihr Bild sein will.

Wenn eine Reihe von Lauten verwendet wird, um Träger einer Vorstellung zu werden, wenn also ein Wort gebildet wird, so ist es klar, daß das Wort nicht die Sache selbst ist, sondern sie nur bedeutet,

und zwar hier um so mehr als die Gestaltung des Wortes nichts der Sache Ebenbildliches hat, sondern der Willkür entsprungen ist.

Die Kunstdarstellung kann sich aber auch ein anderes Ziel stecken: sie kann die Nachbildung bis zu dem Grade treiben, daß die Darstellung die Sache selbst zu sein scheint, daß der Charakter der Bildlichkeit verschwindet.

Die Nachbildung eines Menschen in Thon oder sonstigem Materiale kann durch Formgestaltung und Färbung so gemacht werden, daß sie für den Menschen selbst gehalten wird, daß also Täuschung erreicht wird: der fremde Stoff, der nur Träger der Darstellung ist, leugnet seine eigne Natur ab und beansprucht für den ursprünglichen, dem dargestellten Gegenstande eignenden Stoff selbst zu gelten: der gemalte Thon will für den Menschen von Fleisch und Blut gehalten werden.

Eine Reihe von Lauten, die von Menschen hervorgebracht werden, ahmt das Bellen eines Hundes, das Krähen eines Hahnes, das Blöken eines Schafes so nach, daß Menschen und auch Tiere, die den Hervorbringer der Laute nicht sehen, diese für die Stimme des betreffenden Tieres selbst halten und so getäuscht werden: die Laute wollen für die Sache selbst gehalten werden, die sie thatsächlich nur bildlich darstellen.

Die Richtung in der Kunst, die eine ihrem Wesen nach bildliche Darstellung so gestaltet, daß diese für die Sache selbst gehalten werden soll, ist der Naturalismus.

Das Ziel des Naturalismus ist somit die Ersetzung der wirklichen Natur durch eine zweite scheinbare Natur, welche die Täuschung hervorbringt, als ob sie die wirkliche Natur wäre.

Dieses Ziel kann in doppelter Weise erreicht werden, entweder so, daß die Täuschung als solche nicht erkannt wird, oder so, daß sie als Täuschung erkannt wird.

Bei Wachsfiguren kann die Täuschung eine vollständige werden, besonders wenn der Schein der Lebensbewegung hinzugefügt wird. Da liegt ein schwerverwundeter Soldat; man sieht in der Brust die blutende Wunde; schwer hebt ein tiefer Atem die Brust, scheint dann zu stocken und beginnt wieder. Oder ein schlummerndes Mädchen liegt auf dem Bette. Die leicht und regelmäßig atmende Brust läßt eine Lebendige vermuten, und doch sind beide Werke nur Wachsfiguren, deren täuschende

Lebenswahrheit in der Erscheinung ein Bewegungsmechanismus zu einer vollendeten macht, so daß die Täuschung nicht als Täuschung erkannt zu werden braucht. So lange dies nicht geschieht, scheint wirkliche Natur vorzuliegen, die für sich allein schon gefallen oder mißfallen kann. Allein von der ästhetischen Empfindung, die erst dann entsteht, wenn in der Darstellung das Bildliche erkannt wird, ist noch nicht die Rede, und doch ist diese Empfindung recht eigentlich das Ziel der Kunst, wie wir sie zu fassen gewöhnt sind: sie entsteht erst da, wo wir in dem Gegenstande die zwei Elemente erkennen, das was er seinem Stoffe nach ist und das was er seiner Bedeutung nach ist, und wo wir angeregt werden diese beiden Elemente als eine Einheit aufzufassen, so daß diese eine einheitliche Empfindung in uns hervorbringt. Wenn nun der Naturalismus darauf ausginge eine wirkliche Täuschung zu erreichen, so müßte er auf die Wirkung der Kunst als solcher verzichten. Dies ist aber keineswegs seine Absicht.

Der belgische Maler Wiertz hat in seinem jetzt als Musée Wiertz bestehenden Atelier an der Eintrittswand einen Pförtner gemalt, der aus seinem Verschlage herausschaut. Die Malerei ist mit einer solchen Kraft der Lebenswahrheit gemacht, daß man getäuscht werden kann, dann aber, sobald die Täuschung als solche erkannt ist, immer aufs neue überrascht wird bis zu welchem Grade von Wirklichkeitserscheinung der Künstler es gebracht hat: die ästhetische Empfindung wird erzielt, aber sie wird in der Empfindung der Veränderung über den hohen Grad der Uebereinstimmung der künstlichen Natur mit der wirklichen Natur festgehalten: diese Art ästhetischer Empfindung ist aber die elementarste, die roheste, und diese Art ästhetischer Empfindung ist es, die der Naturalismus in der Kunst erstrebt.

Schiller hat diese Wirkung einmal vortrefflich verwendet um die Empfindungsweise der großen Masse zu charakterisieren, auf die die Kunst noch nicht den reinen ästhetischen Eindruck macht, die vielmehr gerade durch diese niederste Stufe der Kunstwirkung ergriffen wird. In den „Kranichen des Ibykus“ läßt er den Chor der Erinnyen auftreten und sein furchtbares Lied singen, bei welchem die große Masse der Hörer mehr religiös als ästhetisch empfindet. Und dennoch kommt ihr zum Bewußtsein, daß es sich nicht um eine wirkliche, sondern eine nachahmende Erscheinung handelt: „und zwischen Trug und Wahrheit schwebet

noch jede Brust". Das ist die echte Wirkung des Naturalismus, deren Folge dieselbe oder annähernd dieselbe ist, wie die der entsprechenden Wirklichkeit wäre. So erzählt Schiller weiter, wie jede von diesen zwischen Trug und Wahrheit schwebenden Erscheinungen getroffene Brust der im Verborgenen richtenden furchtbaren Macht huldigt, die des Schicksals Knäuel unerforschlich flicht.

Dieser Standpunkt der Beurteilung ist ein kindlicher, und unterscheidet sich von dem des Kindes nur dadurch, daß dieses die Täuschung nicht erkennt, während hier die Täuschung zwar erkannt wird, die Wirkung aber doch so ist, als ginge sie von einer Wirklichkeit aus, als wäre die Erscheinung nicht eine scheinbare Natur, sondern die wirkliche, echte selbst.

Auf einer italienischen Volksbühne muß ein Tragkind erscheinen und dem Gange des Dramas gemäß schreien. Da ruft ein Kind aus dem Publikum: Gebt ihm doch ein Stückchen Zucker! Das Zuschauerkind nahm den Schein für die Wirklichkeit, es ließ sich täuschen: für es war die Darstellung eine solche des Naturalismus der ersten Art.

Goethe erzählt von der Auffassung des Volkes in Venedig: „Ihr Anteil am Schauspiel ist nur als an einem Wirklichen. Da der Tyrann seinem Sohne das Schwert reichte und forderte, daß dieser seine eigene gegenüberstehende Gemahlin umbringen solle, fing das Volk laut an sein Mißvergnügen über diese Zumutung zu beweisen, und es fehlte nicht viel, so wäre das Stück unterbrochen worden. Sie verlangten, der Alte sollte sein Schwert zurücknehmen, wodurch dann freilich die folgenden Situationen des Stückes wären aufgehoben worden. Endlich entschloß sich der bedrängte Sohn, trat ins Proszenium und bat demütig: sie möchten sich nur noch einen Augenblick gedulden, die Sache werde noch ganz nach Wunsch verlaufen". Goethe lobt das Volk um sein Gefühl, nennt aber die Situation künstlerisch genommen albern und unnatürlich, und mit vollem Rechte: von Seiten der Dichtung war ein solcher Naturalismus nicht beabsichtigt, der ihren Voraussetzungen widerspricht. Das Volk aber in seiner Kindlichkeit der Auffassung wußte zwar, daß die Darstellung nur eine bildliche sei, erhob sich also über den Standpunkt der wirklichen Täuschung; allein es ließ die künstlerische Darstellung so auf sich wirken, als ob sie Natur wäre, und handelte darnach, so daß in seiner Auffassung der Naturalismus vollständig vorhanden war, und zwar der Naturalismus der zweiten Art.

Was hier von Seiten der Kunstschöpfung unbeabsichtigt eintrat, kann aber auch von ihrer Seite durchaus beabsichtigt sein. In dieser Absicht liegt sogar für die Entstehung und Entwickelung der Kunst überhaupt eine wichtige Veranlassung: aber was zu gewissen Zeiten berechtigt war und unter gewissen Umständen noch berechtigt ist, darf sich nicht als das allein seligmachende Erlösungsmittel vordrängen und unter Verkennung der verschiedenen Stellung, welche die Kunst in der Entwickelung der Menschheit einnimmt, allein und auf allen Gebieten herrschen wollen.

Neben mancherlei anderen Veranlassungen, welche die Kunstthätigkeit im Menschen geweckt und so zur Entstehung der Kunst beigetragen haben, hat in bedeutsamer Weise das Bestreben mitgewirkt, Erscheinungen, die infolge des Stoffes, an welchem sie ursprünglich haften, rascher Vergänglichkeit unterworfen sind, dadurch festzuhalten, daß der vergängliche Stoff durch einen dauerhafteren, relativ unvergänglichen Stoff ersetzt würde. Sollte die Absicht dieses Auswechselns des Stoffes erreicht werden, so mußte durch ihn die Erscheinung möglichst unbeeinträchtigt bleiben: nach seiner Vollziehung mußte die Neuschöpfung möglichst die gleiche Wirkung hervorbringen wie die ursprüngliche wirkliche Erscheinung. Diese Richtung aber bei einer Kunstschöpfung ist der Naturalismus.

Es ist eine uralte Sitte, die aus geringem, wenig ansehnlichem Materiale hergestellten Wände mit Teppichen zu behängen. Je ausgedehnter die Räume, je höher die Wände wurden, um so schwieriger und auch kostspieliger wurde dieser der Vergänglichkeit in hohem Grade ausgesetzte Schmuck: es war natürlich, daß man auf Ersatz dachte. Man fand ihn darin, daß man die Teppiche auf die Wand malte und die Wirkung der Weberei durch Erhebung oder Vertiefung der bemalten Stellen zu verstärken suchte. So sind die Wandmalereien in Aegypten in vertieften Flächen, die in Assyrien auf erhöhten Flächen als Tief- und Hochflachbilder entstanden, eine Entstehung, aus der allein die Eigentümlichkeiten dieser Bildwerke verständlich werden: sie sollen als Teppiche erscheinen und müssen daher eine Formgebung beibehalten, wie sie für die Technik der Teppichwirkerei charakteristisch ist. Wären die Malereien in freierer Weise ausgeführt worden, wie es besonders die Aegypter nach sonstigen Proben ihrer Fertigkeit wohl gekonnt hätten, so wäre die beabsichtigte Wirkung, als ob Teppiche die Wand bedeckten, verloren gegangen. Diese Nachbildung geht so weit, daß in Aegypten

bei den Pylonen der Tempel noch das als aus Stangen bestehend gedachte Rahmenwerk in Stein nachgeahmt erhalten ist: die an dieses gespannten Teppiche sind als mit farbigen Schnüren befestigt dargestellt.

Genau derselbe Vorgang liegt der Entstehung unserer Tapeten zu Grunde. Es war daher nur gerechtfertigt, daß man, um zu einer stilgerechteren Gestaltung der Tapetenmuster zu gelangen, dieser Entstehung entsprechend an die Teppichmuster anknüpfte. Auf eine Hausflur dagegen gehören keine Teppiche, sondern Fließe: will man da auch Tapeten haben, so muß man nicht Teppichmuster, sondern Fließmuster verwenden, die die Wirkung von wirklichen Fließen hervorzubringen suchen. Zum Ersatz der Teppiche in Wohnräumen hat man auch edlere Stoffe als bedrucktes Papier genommen: Leder, Seide, Plüsch. Aber auch diese kostbareren Stoffe sollen durch den billigeren ersetzt werden: so hat man nun Papiertapeten, die wiederum diese Stoffe täuschend nachahmen ohne jedoch wirklich zu täuschen: nur die Wirkung ist eine der von dem ursprünglichen Stoffe ausgehenden Wirkung möglichst ähnliche.

In diesem wie in vielen anderen Fällen unserer modernen Industrie ist es neben der Vergänglichkeit besonders der hohe Preis des Urstoffes, der zu solchem Stoffwechsel veranlaßt: dieser selbst ist keineswegs etwas zu Verwerfendes, da er die schöne Wirkung edlerer Stoffe auch in solche Kreise führt, die dieser Stoffe selbst sich enthalten müssen.

So erscheint der Naturalismus auf einem weiten Gebiete, und zwar als durchaus berechtigt: so wie er hier zur Entstehung von Kunstthätigkeiten im Anfange der Kunstentwickelung beigetragen hat, so hilft er sie immer noch fördern; er bleibt daher auf diesem Gebiete auch in unserer Zeit noch ein wichtiges, in vielen Zweigen des Gewerbes und des Kunstgewerbes verwendetes Element. Es sei hierfür auf die Industrie der künstlichen Blumen hingewiesen: weder auf den Hüten und im Haare der Damen, noch in Vasen und selbst nicht in Töpfen sollen sie thatsächlich täuschen, wenn dies auch wohl in geeigneten Verhältnissen möglich ist: wohl aber sollen sie wirken, als ob sie natürliche Blumen wären. So sind sie Kunst und geben sich auch als solche: die Richtung der Kunst aber, die sich in ihnen darstellt, ist der Naturalismus.

Es ist keine Frage, daß die Erreichung dieser natürlichen Wirkung sich als ein Triumph der Kunstfertigkeit offenbart: aber eben so sicher

ist es auch, daß das Streben nach diesem Ziel gleichbedeutend ist mit der Fesselung jener Kraft des Menschen, die die Grundlage seiner ganzen schöpferischen Thätigkeit ist und die auch bei dem bisher betrachteten Vorgang in Anspruch genommen wird, der Einbildungskraft.

Glaubt man in einer nachgemachten Rose eine wirkliche zu sehen, tritt also die Täuschung thatsächlich ein, so hat bei diesem Eindruck die Einbildungskraft nichts zu thun: sie wird aus ihrer Ruhe nicht zur Thätigkeit geweckt. Erkennt man aber die Rose als nachgemacht und will doch die Wirkung von ihr als von einer natürlichen Rose haben, so wird die Einbildungskraft zu Hilfe gerufen: nur sie vermag trotz dieser Erkennung die natürliche Wirkung zuwege zu bringen. Hat der Affe erkannt, daß eine nachgemachte Nuß, nach der er getäuscht gegriffen hat, keine wirkliche Nuß ist, so hört seine Teilnahme für sie sofort auf: die natürliche Wirkung, die nur mit Hilfe der Einbildungskraft gewonnen wird, tritt bei ihm nicht ein, weil ihm die Einbildungskraft fehlt. Er kann die Dinge nur nehmen wie sie sind: daß sie etwas sind und als etwas Anderes erscheinen wollen, läßt ihn gänzlich teilnahmlos. Im Menschen erweckt aber gerade diese Erkenntnis eine ganz besondere Teilnahme, die über die Welt der Wirklichkeit hinausgeht und eine Welt des Scheines eröffnet. Die Freude an ihr ist eine ideale, insofern ihr Gegenstand nur etwas scheint ohne es zu sein; sie ist aber auch eine reale, insofern sie wirklich und thatsächlich empfunden wird. Somit ist auch die Freude am Naturalismus eine ideale, wenn auch in der urwüchsigsten, rohesten Weise. Nichtsdestoweniger ist aber diese Erkenntnis seiner idealen Natur eine höchst wichtige für seine Stellung in der Kunstentwickelung: er ist nichts Neues in ihr, sondern nur eine ganz bestimmte Aeußerungsart der aller Kunstthätigkeit gleichmäßig zu Grunde liegenden Einbildungskraft und ihrer Wirkung auf die im Menschen schlummernde Anlage zu einer besonderen Empfindungsweise.

Ist es Thatsache, daß der Naturalismus die Einbildungskraft im Menschen in Thätigkeit setzt, so ist es nicht minder Thatsache, daß er sie von vornherein in die denkbar engsten Fesseln schlägt: sie darf nur so weit in Thätigkeit treten, daß sie zur Erkennung des Scheines hilft und die trotzdem erfolgende Wirkung sichert. Da aber diese möglichst dieselbe sein muß wie die von dem wirklichen Gegenstande ausgehende, so darf die Einbildungskraft, sobald sie bei der Schaffung des nach-

gebildeten Gegenstandes, der Kunstschöpfung, thätig ist, nicht über das hinausgehen, was das Vorbild bietet: die Grenze der Natur ist zugleich die Grenze der Kunst. Wo die Kunst auch nur im geringsten geneigt wäre ihre eigenen Wege zu gehen, wird sie sofort in die gewiesene Schranke zurückgerufen: sie hat der Natur in der That wie das Kind am Gängelbande zu folgen.

Mit diesem Zwange verliert die Kunst ihre beste Kraft: sie hört auf, das Ausdrucksmittel für das Empfindungsleben des Menschen zu sein. Eine Erscheinung, die die Natur möglichst treu nachahmt, könnte im besten Falle der Ausdruck für die Empfindung des Schöpfers der Natur sein, wenn dieser die natürlichen Erscheinungen zum Zwecke eines solchen Ausdrucks geschaffen hätte; aber zu diesen gehört als wesentlicher Bestandteil das Leben, und eben dieses fehlt wieder der Kunstschöpfung. Sie bleibt also nur die tote Nachahmung, die dem Menschen nichts sagen kann, sobald er sie als Nachahmung erkannt hat, als: ich scheine etwas, was ich nicht bin, was aber schon einmal und zwar wirklich da ist. So ist denn dieses zum zweiten Male da, aber das was dieser zweiten Existenz ihren Wert verleihen könnte, die Wirklichkeit, gerade diese fehlt, und d a s m a g e r e E r g e b n i s d e r g a n z e n M ü h e i s t d i e k i n d l i c h e F r e u d e d a r a n, d a ß e t w a s w i e w i r k l i c h a u s s i e h t, o h n e w i r k l i c h z u s e i n.

Wenn nun auch fraglos der Naturalismus schon am Anfang aller Kunstentwickelung erscheint und den jeder Kunstschöpfung zu Grunde liegenden Vorgang, den Stoffwechsel, sehr klar erkennen läßt, so hat er dennoch das Kunstschaffen überhaupt keineswegs angeregt. E s i s t v i e l m e h r a u s d e n f r ü h e s t e n E r z e u g n i s s e n d e r K u n s t o f f e n b a r, d a ß s i c h d e r M e n s c h d e s K u n s t s c h a f f e n s g e r a d e z u d e m Z w e c k e b e d i e n t h a t, u m d e n A u s d r u c k f ü r e i n e E m p f i n d u n g z u g e w i n n e n, f ü r d i e d i e i h n u m g e b e n d e N a t u r k e i n e E r s c h e i n u n g d a r b o t, d i e f ä h i g g e w e s e n w ä r e a l s A u s d r u c k f ü r s e i n e E m p f i n d u n g z u d i e n e n. Eine Nachahmung der Natur, die wie diese selbst gewirkt hätte, konnte daher seinen Zweck nicht erfüllen: er mußte vielmehr bei der Nachahmung der Natur so frei verfahren, daß sie für ihn ein Ausdrucksmittel für Empfindungen werden konnte, die auszusprechen die Naturerscheinung selbst nicht imstande war. Die Kunst benutzt also die Natur nur als Andeutungsmittel: als solches

mußte sie aber um so deutlicher erkannt werden, je mehr sie sich von der Wirklichkeitserscheinung entfernte. Die älteste Kunst sucht demnach durch die Naturnachahmung nicht die Wirkung der Natur selbst zu erreichen, sondern vielmehr zu vermeiden: sie entfernt sich absichtlich von der Naturerscheinung, um die Erinnerung an sie desto besser als Ausdrucksmittel für die Empfindung zu benutzen, die auszudrücken ihre wirkliche Absicht ist.

Vor eine Holzhütte soll ein Vordach gemacht werden: je weiter es hinausragt, desto mehr bedarf es einer Stütze. Als solche dient ebenso einfach wie natürlich der Baumstamm. Ein Volk, das solche Bauten ausführte, wandert aus irgend welchem Grunde aus und kommt in eine Gegend, die vorzugsweise Steine zum Bau darbietet; es wird seine alte Bauweise trotz des neuen Materiales möglichst beibehalten, d. h. es wird den Stein so verwenden, daß der steinerne Bau den Eindruck macht, den früher die Holzhütte gemacht hat. So ist unter möglichster Beibehaltung der Form ein Stoffwechsel eingetreten. Diesen aber zu einem über den neuen Stoff hinwegtäuschenden und ihn ableugnenden zu machen, liegt kein Grund vor: vielmehr wird das neue Material, seiner eigentümlichen Beschaffenheit gemäß, Anforderungen stellen, die dem Bau in dem alten Materiale fremd waren, so daß eine täuschende Nachahmung von vornherein unmöglich wird. Man begnügt sich sonach mit Andeutungen und ist sich vollständig bewußt, daß diese Andeutungen keineswegs den Eindruck machen, als ob der Steinbau ein Holzbau wäre: sie genügen aber durchaus um die Erinnerung an das Liebgewordene der früheren Erscheinung festzuhalten. Als das Vordach aus hölzernen Balken hergestellt wurde, genügten wenige Stützen, da ein Holzbalken kraft seines inneren Zusammenhaltes und seiner verhältnismäßigen Leichtigkeit große Abstände überspannen kann. Tritt nun aber ein Steinbalken an seine Stelle, dessen Material nicht nur schwerer ist, sondern bei größeren Abständen auch dem Brechen leichter ausgesetzt ist, ferner aber auch in größerer Länge schwerer zu beschaffen ist, so müssen nun bei dem Vordach mehr Stützen eintreten, wodurch das Ansehen des Baues wesentlich geändert wird. Der mächtig niederdrückenden Last des Steinbalkens muß nun aber eine energisch aufsteigende Kraft entgegenarbeiten und zwar nicht nur thatsächlich, sondern auch so, daß man die Empfindung von der aufsteigenden Kraft hat.

Da tritt die Nachahmung des Baumstammes hilfreich ein: indem der steinerne Block dessen Gestalt annimmt, kann er nicht nur tragen, sondern auch seine Fähigkeit und die durch die Einbildungskraft in ihm vorausgesetzte Neigung tragen zu wollen durch Andeutung des aufwärtswachsenden Stammes aussprechen: die nachahmende Form will also nicht den Baumstamm nachbilden, so daß der Steinblock aussähe, als ob er ein Baumstamm wäre, sondern sie beschränkt sich auf die Andeutung, indem sie diese klar und deutlich als solche bekennt, wird aber gerade dadurch zu einer Sprache, die eine Empfindung zum Ausdruck bringen kann. Es ist nur eine Fortsetzung auf diesem Wege, wenn die so entstandene Säule für die Stelle, an der die aufsteigende Kraft und die niederdrückende Last zusammenstoßen, auch für diesen Vorgang eine Andeutung sucht und dafür mit bewußter Bildlichkeit den Blütenkelch oder den Blattkranz verwendet: beides schließt eine bis zur naturwahren Wirkung gehende Nachahmung aus. An jener Stelle müßte der Blütenkelch oder Blattkranz zusammenbrechen und zermalmt werden, wenn sie dort natürlich wären, und eine bis zum Eindruck der Natur gehende Nachahmung müßte die Empfindung peinlicher Unsicherheit hervorbringen. Die ihre Bildlichkeit klar zur Schau tragende, von dem Scheine der Naturwirklichkeit sich absichtlich entfernende Nachahmung vermag aber trefflich in dem nachgebenden Sichneigen der Blätter oder des Kelches die herabdrückende Last und die elastisch aufstrebende Kraft in dem Zustande anzudeuten, in welchem ein Ausgleich der beiden mechanischen Wirkungen erreicht wird und dadurch der Eindruck vollendeter Ruhe und Sicherheit bei gleichzeitiger Empfindung der lebendig wirkenden Kräfte entsteht.

Je älter ein solches Werk ist, je frischer und unmittelbarer es daher aus der Empfindung selbst hervorgegangen ist, um so deutlicher erscheint dieses absichtliche Andeuten, diese bewußte Bildlichkeit in der nach einer von der Naturwirklichkeit abweichenden, sich nur auf das Andeuten beschränkenden Gesetzmäßigkeit nachgeahmten Form, wie sie in der Natur selbst nie erscheint: sie verkündet deutlich, daß die bildliche Darstellung, von dem Urbilde sich entfernend, unter ein neues Gesetz getreten ist, das seine besonderen Absichten verfolgt. Diese, gemeiniglich mit dem Ausdruck *Stilisieren* bezeichnete Eigentümlichkeit tritt in den *Kapitälen der antiken Baukunst* deutlich hervor, bei den

Aegyptern und den Persern, ebensowie bei den Griechen und den Römern: erst mit dem Verfalle der Kunst erscheint das Bestreben mit der Natur zu wetteifern und unter Aufgebung der andeutenden und, zum Zwecke des Ausdruckes einer Empfindung geschaffenen, stilisierten Form eine die Wirklichkeit möglichst getreu nachahmende Form zu schaffen, die nun weiter nichts mehr ist als sie scheint: Nachbildung der Naturwirklichkeit, die aber eben deswegen ihre Bedeutung an jener Stelle verliert und in den inneren Widerspruch gerät, den die nackte Naturwirklichkeit an solcher Stelle erregen muß. So sucht in Ravenna im sechsten Jahrhundert n. Chr. der Blattkranz sich aufzulösen in Blätter, die, der Willkür des Zufalls preisgegeben, so natürlich erscheinen, wie dieser es in Wirklichkeit irgend ermöglicht. In der Gotik werden die Pflanzengattungen naturgetreu unterschieden und es legen sich Eichen-, Ahorn-, Weinlaubranken um den baulichen Kern des Kapitäles: sie haben aber mit dem Ausdruck der Bedeutung des Kapitäles nichts mehr zu thun. In der Rokokokunst wird der Zierrat immer naturgetreuer, und selbst die keinen Naturgegenstand nachahmenden Linien nehmen den Charakter des Naturerzeugnisses an: sie geben sich als Auswuchs der Laune willkürlichsten Zufalles.

Immerhin erscheinen diese Bestrebungen so, daß sie nur einzelne Teile erfassen, während der Naturalismus dahin strebt, daß die Gesamtheit der Erscheinung den Eindruck der natürlichen Wirklichkeit macht. Die Bestrebungen im Einzelnen diese Wirkung hervorzubringen bezeichnen wir als naturalistische. Sie treten schon in Zeiten auf, in denen der Naturalismus selbst noch nicht zum Durchbruch gekommen ist. In Jamnitzers berühmtem Tafelaufsatz, jetzt im Rothschildmuseum zu Frankfurt am Main, sind Blumen, Gräser, Tiere durchaus naturalistisch: der Künstler hat sie, wenn auch vielleicht nicht über die Natur geformt, doch mit dem Streben nach größter Naturtreue gebildet. Dagegen geht er nicht soweit, daß er auch die Farbe naturalistisch zu gestalten gestrebt hätte; so ergeben sich auch diese Bestandteile, wenn auch als naturalistisch, doch als noch nicht dem Naturalismus verfallen. Ganz anders ist es dagegen, wenn Palissy auf seinen Fayenceschüsseln über der Natur geformte Fische, Krebse und andere Tiere in getreuester Nachbildung darstellt, und zwar so daß auch in der Unregelmäßigkeit der Verteilung die zufällige Gestaltung des jedesmaligen Zustandes der ihrer Natur

entsprechend willkürlich, jedes seiner Laune folgend, sich bewegenden Tiere zu Tage tritt. Hier kommt zu der naturalistischen Form die naturalistische Farbe, und der Naturalismus trägt den Sieg davon. Daß gerade solche dem Wesen der Kunst widersprechende Werke in neuerer Zeit mit Vorliebe nachgebildet worden sind, ist bei der vorherrschenden Richtung unserer Zeit leichtverständlich.

Diese Bestrebungen entstehen jedoch nicht durch die Laune und die Willkür einzelner führender Geister: sie treten vielmehr im Verlaufe einer durchaus gesetzmäßigen Entwickelung hervor. Gerade deshalb ist es aber um so eher möglich, ihnen die ihnen in der Kunstentwickelung zukommende Stellung anzuweisen.

Der Gang der in der Kunstgeschichte sich abspiegelnden Entwickelung ist in großen Zügen folgender.

Neben dem in allen Zeiten gleichmäßig, weil aus gleichen Gründen entstehenden einfachen Stoffwechsel tritt die Art der Kunstübung, die das Mittel zum Ausdruck einer Empfindung wird. Nur wenn diese Empfindung etwas das Alltägliche Überragendes zum Inhalte hat, wird sie überhaupt nach einem besonderen Ausdrucksmittel suchen: für das Alltägliche genügen die gewöhnlichen Mittel. Die erste und ursprünglichste Empfindung außergewöhnlicher Art ist die von einer die menschliche Kraft überragenden überirdischen Macht. Soll diese den Sinnen greifbar dargestellt werden, so bietet die Natur zwar die Elemente der Darstellung: ihre Zusammenfassung aber vorzunehmen, die Neugestaltung zu schaffen, die vollständig der Vorstellung des Gläubigen entspricht, ist Sache der Einbildungskraft, die der Natur gegenüber mit souveräner Willkür verfährt, aber, so mannichfaltig ihre Schöpfungen auch sind, dennoch stets den einen Weg klar und deutlich verfolgt: die Darstellung muß anders sein als irgend eine Naturerscheinung, mag sie nun durch Zusammensetzung von Mensch und Tier, durch fratzenhafte Gestaltung der menschlichen Erscheinung, durch Vervielfältigung einzelner Gliedmaßen, durch riesenhafte Größe, ihren besonderen Charakter erhalten. Dahin gehören Werke wie die Götzenbilder wilder Völker, die ägyptischen, die assyrischen und die indischen Götterbilder.

Allmählich verschwindet bei einem oder dem anderen hochbegabten Volke die abschreckende Gestaltung der Gottheit: sie wird ganz nach

dem Bilde des Menschen geschaffen und unterscheidet sich von ihm nur noch durch das die irdische Erscheinung überragende Maß, durch den hoheitsvollen, vom Einflusse des Augenblickes unberührten und dadurch die Ewigkeit ihres Wesens verkörpernden Ernst der göttlichen Majestät: so der olympische Zeus, die Pallas Athene des Phidias. Ist dieser Weg der Vermenschlichung betreten, so führt er unabweisbar zu der völligen Angleichung des Gottes und des Menschen, so daß das endliche Ziel des vergotteten Menschen der vermenschlichte Gott ist: von den Venusidolen der alten Zeit geht der Weg über die Venus von Milo zu der des Praxiteles, zu der kapitolinischen und zu der medizeischen Venus.

Der innere Grund für diese Gestaltung der kunstgeschichtlichen Entwickelung ist folgender.

Die Empfindung vom Göttlichen geht mit der fortschreitenden Kultur von einer gröberen zu einer feineren Auffassung über. Da können auch die Mittel zum Ausdruck der Empfindung nicht die groben, derben bleiben. Sollen sie aber gleichfalls feiner werden, so bleibt nur der eine Weg übrig, an dem Darstellungsmittel, der zu Hilfe genommenen Naturerscheinung, die feinere Gliederung der Gestaltung aufzusuchen: es ist der Weg zu einer eingehenderen und schärferen Naturbeobachtung. Ist durch diese ein neues Ausdrucksmittel gefunden und wird es zum Zwecke des Ausdruckes einer Empfindung verwendet, so stellt sich die so entstandene Kunstschöpfung als der Naturwirklichkeit angenähert dar: je mehr also durch scharfe Naturbeobachtung neue Ausdrucksmittel gefunden werden, um so mehr wird durch ihre Verwendung die Annäherung an die Naturwirklichkeit vollzogen, bis endlich die volle Naturwahrheit erreicht wird, d. h. der Eindruck, daß eine solche Schöpfung allen Bedingungen der Naturwirklichkeit entspricht, auch wenn sie selbst gerade so in der Natur niemals vorgekommen ist und niemals vorkommen kann. Sie ist damit noch nicht der Abklatsch einer bestimmten Naturerscheinung, noch nicht ein blos stofflicher Ersatz irgend einer bestimmten Naturwirklichkeit geworden: sie bleibt noch durchaus das Mittel zur Darstellung einer einem besonderen Menschen entsprungenen Empfindung und hat sich auf Grund der gewonnenen Naturbeobachtung so gestaltet, wie es gerade diese bestimmte Empfindung des besonderen Menschen verlangt, die an Stelle der schaffenden Naturkraft getreten ist, aber all=

mählich gelernt hat, nach deren Gesetzen, jedoch nach ihren eigenen Absichten zu schaffen: das Kunstwerk ist auch ein Naturwerk, aber ein potenziertes, das seine Formgesetze dem Walten der Natur entnimmt, dabei jedoch zugleich in den Dienst des schöpferischen Geistes eines Menschen stellt. Damit verliert es aber das die einzelne bestimmte Naturerscheinung kennzeichnende Zufällige der Erscheinung, das uns nur deshalb den Eindruck des Zufälligen macht, weil wir den tieferen gesetzlichen Zusammenhang zwar ahnen, aber nicht nachweisen können. Die Kunstschöpfung dagegen erwächst aus einem engeren Umkreis von Gesetzen: sie entspricht einem kleinen Ausschnitt aus dem großen gesetzlichen Walten der Natur, wie er der beschränkten Fassungskraft des menschlichen Geistes gemäß ist. Während daher die wirkliche Naturerscheinung für den tiefer denkenden Menschen stets etwas Rätselhaftes behält, weil wir nicht die gesamten Gesetze der Natur begreifen können, so mutet uns die Kunstschöpfung wie eine Ahnung der Lösung des Weltenrätsels an, da sie zwar dem Gesamtwalten der Natur entsprechend entstanden ist, die Gesetze ihres Daseins aber sich unserer Erkenntnis klarer enthüllen und uns eben dadurch eine Befriedigung geben, die uns der Natur gegenüber versagt bleibt, wenn wir sie anders als oberflächlich betrachten.

Allein das Bedürfnis, eine das Alltägliche überschreitende Empfindung zu hegen, geht allmählich, wenn auch nicht überall, so doch vielfach, verloren und wird verdrängt durch die Freude am Alltäglichen selbst. So wie aber der Zufall der zum Ausdruck gelangenden Empfindungen ein alltäglicher, d. h. ein durch die alltägliche Naturerscheinung hervorgerufener ist, so hat auch das Ausdrucksmittel keine andere Aufgabe, als solche Empfindungen auszusprechen, wie sie durch die Naturwirklichkeit selbst erweckt werden und an ihr haften bleiben. Was sollte da besser geeignet sein Ausdrucksmittel zu werden als die Naturwirklichkeit selbst? Und wie sollte diese besser erreicht werden als durch einen einfachen Stoffwechsel? An Stelle des von der Natur verwendeten Stoffes tritt irgend ein anderer mit der Aufgabe, genau denselben Eindruck zu machen, den die Naturwirklichkeit selbst gemacht hat. Dazu gehört es aber, daß die Natur mit all ihrer Zufälligkeit nachgeahmt wird, daß jede Spur einer dem menschlichen Geist und seiner besonderen Auffassungsweise entspringenden Gestaltung des Naturgesetzes möglichst beseitigt wird. Wird dies erreicht, so ist der Naturalismus da, und zwar in seiner

ganzen doppelten Armseligkeit: er giebt nur die Naturwirklichkeit und erweckt damit im besten Falle genau denselben Eindruck wie das ihm zu Grunde liegende Urbild; er giebt es aber ohne das, was der Natur den Wert verleiht, ohne Leben. Dies Verfahren ist berechtigt, so lange es sich um den Ersatz von leblosen Stoffen handelt, die der Vergänglichkeit in hohem Grade unterworfen sind oder deren Beschaffung schwierig und teuer ist: wo es sich aber um Ausdruck von Empfindungen handelt, wo der Stoffwechsel nicht das Ziel, sondern das Mittel ist, da ist das Verfahren nicht begründet, da ist es vielmehr ein Widerspruch gegen das Wesen der Kunst und eben darum eine Aeußerungsweise der Kunstübung, die den Tod in sich trägt und daher nur vorübergehend auftreten kann, wie sie denn in der That stets nur vorübergehend aufgetreten ist.

Der Widerspruch des Naturalismus mit dem Wesen der Kunst zeigt sich ganz besonders deutlich, wenn man an bestimmten Fällen die Folgen seiner Forderungen zieht. Einerseits leugnet der Naturalismus die Bildlichkeit der Kunst keineswegs: er will nicht täuschen; andrerseits aber verlangt er eine Wirkung, wie sie von der Natur selbst ausgeht: da muß er sofort mit den durch die Bildlichkeit der Kunst gegebenen Grenzen zusammenstoßen. Führt er uns vor die Bühne, so sollen wir nicht etwa vergessen, daß wir im Theater sind: aber wir sollen doch den Eindruck der Naturwirklichkeit erhalten. Soll also z. B. eine Szene bei Nacht spielen, so muß es auf der Bühne auch Nacht sein: ist es das aber, so sehen wir nichts: wir sind aber gekommen um unter anderen Eindrücken auch den des Sehens zu haben. Es muß also statt der Nacht eine Dämmerung eintreten: aber die Dämmerung ist keine Nacht, und der Eindruck, den sie hervorbringt, ist nicht der der Naturwirklichkeit, sondern nur eine Andeutung der Naturwirklichkeit — der Naturalismus hat dem Wesen der Kunst nachgeben müssen, die stets nur andeutet und dadurch gezwungen ist, sich von der Naturwirklichkeit irgendwie zu entfernen.

Es soll ein Heer über die Bühne ziehen. In der guten alten Zeit hat man sich mit ein Paar Mann begnügt, die etwa den Feldherrn unmittelbar begleiteten: man wußte ja, die Kunst deutet blos an, und wie leicht kann die Einbildungskraft sich ein solches Heer vorstellen. So läßt Shakespeare seinen Chorus sprechen:

„Ergänzt mit den Gedanken unsre Mängel,
Zerlegt in tausend Teile einen Mann
Und schaffet eingebildte Heereskraft“.

Aber solche Gedankenarbeit, solche mithelfende Einbildungskraft, die den Zuschauer zu Mitthätigkeit anregt, genügt nicht mehr: der unmittelbare, sinnliche, von der Einbildungskraft unabhängige Eindruck soll ein solcher sein wie ihn ein wirkliches Heer hervorbringt. Da werden nun vierzig, fünfzig, vielleicht noch mehr Mann, wo möglich in verschiedener Ausrüstung, auf die Bühne geführt. Nun ist freilich der Eindruck einer größeren Masse erreicht — aber etwa der Eindruck eines Heeres von tausenden von Mann? Und muß die Einbildungskraft hier nicht ebensogut das Fehlende hinzufügen wie bei der geringeren Zahl, und ist es ihr etwa auch nur leichter gemacht? So muß auch der Naturalismus sich in den Schranken der Kunst halten: die Bühne hat nun einmal keinen Raum für tausende von Menschen; sie muß andeuten, und wenn der Naturalismus sich der Bühne bedienen will, so muß er sein Ziel aufgeben, um überhaupt noch Kunst zu bleiben.

Auf der Bühne stirbt jemand. Er sinkt zusammen und schließt die Augen. Aber das widerspricht der Naturwirklichkeit: die Augen bleiben, falls sie nicht schon vor dem Tode geschlossen waren, offen, bis sie zugedrückt werden. Und doch wird es keinem noch so naturalistisch spielenden Schauspieler eingefallen sein, als Gestorbener die Augen offen zu lassen. Um den eingetretenen Tod anzudeuten sind für den lebenden Menschen, der nicht stirbt, sondern das Sterben nur darstellt, die sich schließenden Augen das Mittel, dem Zuschauer den Eintritt des Todes bemerkbar zu machen: hielte er die Augen offen, so glaubte niemand an den eingetretenen Tod. Um also den Schein zu erreichen, muß von der Naturwirklichkeit abgewichen werden: Naturalismus und Kunst stehen im Widerspruch, und der Naturalismus tritt hinter der Kunst zurück.

Es soll sich auf der Bühne jemand durch einen Dolchstoß töten. Wir wissen, daß bei einer starken, zumal aber bei einer tödlichen Wunde Blut fließt: auf der Bühne sehen wir bei Verwundungen kein Blut fließen, und der Naturalismus ist um sein Ziel gekommen — wir begnügen uns gerne mit der Andeutung und verzichten auf den Eindruck der Naturwirklichkeit. Ein Schauspieler machte einmal den Vorschlag,

eine mit roter Flüssigkeit gefüllte Blase unter dem Kleide zu verstecken und den Dolch in sie zu stoßen: er versprach sich von der Erscheinung des hervorströmenden „Blutes" eine große Wirkung auf die Zuschauer. Er wurde damals — es ist schon lange her — gründlich ausgelacht und verspottet: der Mann kam für seinen großen Gedanken zu früh oder — zu spät: auf dem japanischen Theater wird bei dem Harikiri, der Darstellung des Selbstmordes durch das landesübliche Aufschneiden des Bauches, das Blutfließen thatsächlich so zur Erscheinung gebracht.

Aber wäre Entsprechendes nicht in der Bildkunst möglich? Hier wissen wir ja von vornherein, daß wir es mit totem Materiale zu thun haben, daß das fließende Blut kein wirkliches ist. Und in der That zeigt die Entwickelung dieser Kunst etwas Aehnliches. Weder bei den Aegineten noch bei den Niobiden erscheinen klaffende oder gar blutende Wunden. Bei der Berliner verwundeten Amazone ist die Wunde bereits sichtbar, vielleicht durch Hinzufügung des Kopisten: das vielleicht auf Polyklet zurückzuführende Original besitzen wir nicht. Bei den Toten und den Verwundeten des Attalischen Weihegeschenks und ebenso bei dem sterbenden Gallier zeigen sich Blut und Wunden: das naturalistische Bestreben tritt bereits sehr stark hervor. Allein bis zum Naturalismus treiben es die Künstler dieser Werke nicht: sie haben sich nur mit der klaren Andeutung begnügt, und es ist gewiß keinem eingefallen, das ausströmende Blut rot zu malen.

Bei der Darstellung von Kruzifixen in Skulptur erscheint der Unterschied der künstlerischen Auffassung und der des Naturalismus sehr auffallend. Selbst wo das herabrinnende Blut bei Kunstwerken angedeutet ist, hält sich diese Andeutung doch in solchen Schranken, daß die künstlerische Absicht nicht verloren geht. Aber Kruzifixe sind nicht blos aus künstlerischen Absichten geschaffen worden: sobald die religiöse Absicht überwiegt, sobald durch die entsetzliche Erscheinung dem Beschauer die ganze Größe des Opfers und die Furchtbarkeit des Leidens Christi klar gemacht werden soll, tritt der Naturalismus in sein Recht: der Eindruck soll dem der Naturwirklichkeit möglichst entsprechen. Da erscheint denn der Heiland in naturalistischer Farbe und mit dem Blute wird nicht gespart. Aber gerade hier zeigt sich die Grenze der künstlerischen Auffassung sehr deutlich: diese hört auf, wo der Naturalismus anfängt.

Ein bequemeres und daher auch besonders häufig betretenes Feld eröffnet dem Naturalismus die Malerei: die der Naturwirklichkeit abgelauschte Farbe bietet vielleicht am besten das Mittel, einen der Natur entsprechenden Eindruck hervorzubringen. Und in der That sind in jeder Zeit Richtungen in der Malerei hervorgetreten, die auf dieses Ziel hinarbeiten. Es ist indessen auch hier vor allem der Zweck des Künstlers zu beachten: es ist ein großer Unterschied, ob er religiös oder ästhetisch wirken will. Im ersteren Falle wird er uns die Kreuzigung, die Hinrichtungen und die Schindereien der Märtyrer nicht eindringlich genug schildern können: das Bild ist eine gemalte Predigt, die zur Buße ermahnen will. Je naturwirklicher der Eindruck des Bildes ist, um so eindringlicher ist die Predigt. Man denke an den Leichnam Christi bei Rogier van der Weyden und anderer Meister dieser Richtung: der Tod mit allen seinen Schrecken in der Erscheinung, das von der Dornenkrone blutige Haupt, die blutenden Wunden, alles ist mit der Absicht gemacht, einen möglichst naturwirklichen Eindruck hervorzubringen, um durch die Darstellung des menschlichen Elendes an dem Gottmenschen das Ergreifende und Ueberwältigende seines Opfertodes recht laut zu verkünden und dadurch zur Buße zu mahnen. Und dennoch sind solche Werke in ihrer Gesamtheit nicht zum Naturalismus zu rechnen: die Sorgfalt der Komposition zeigt sofort, daß es dem Künstler keineswegs darauf angekommen ist, einen bloßen Abklatsch der Wirklichkeit mit all ihren Zufälligkeiten zu schaffen, sondern daß er das Werk mit vollem Bewußtsein als ein den Gesetzen seiner schaffenden Einbildungskraft entsprungenes giebt und auch so betrachtet wissen will. So bricht bereits die entschiedene Absicht der ästhetischen Wirkung hervor, wird aber noch von der religiösen Aufgabe des Werkes durchkreuzt.

Steht so der echte und folgerichtige Naturalismus mit dem Wesen der Kunst immer in Widerspruch, so daß er entweder die Kunst in dem Kunstwerke mißbraucht und zu einer thatsächlichen Täuschung führt, womit die Kunst ihr Ende erreicht, oder so daß er gegen seine Absicht dennoch sich den Anforderungen des Kunstwerkes unterordnet, so bedarf er, um auf keinem dieser beiden Wege seines Zieles zu verfehlen, eines Ausweges, eines Ersatzes. Gelingt es ihm, diesen Ersatz zu erschleichen, so hört er zwar auf, im eigentlichen Sinne Naturalismus zu sein, be-

dient sich aber nichtsdestoweniger dieses Deckmantels, um unter seinem Schutze Ziele zu erstreben, die der Kunst fern liegen.

Bei der Beurteilung von Kunstwerken wird in Bezug auf ihren Inhalt häufig, ja fast regelmäßig ein verhängnisvoller Fehler gemacht. Man sucht in dem Werke eine sogenannte „Idee", findet diese in einem möglichst allgemeinen Satz oder Ausdruck und behauptet, der Künstler habe diese „Idee" darstellen wollen, er habe das Werk geschaffen, um diese Idee darzustellen; so habe Schiller im Wallenstein die Idee des Kampfes von Pflicht und Neigung darstellen wollen, so Shakespeare in Romeo und Julia die Idee der Liebe u. s. w. Dabei wird übersehen, daß diese Absicht durch eine prosaische Auseinandersetzung oder, wenn es denn doch in poetischer Fassung geschehen sollte, durch eine kurze Fabel viel klarer und eben darum viel wirkungsvoller geschehen wäre, wie denn in der That sogar gelehrte Beurteiler solche „Ideen" recht verschieden auffassen: man denke an Goethes Faust. Thatsächlich ist es auch gar nicht so: der Künstler, der echte Künstler wenigstens, will unser Gemüt tief und bedeutungsvoll erregen, er will die schlummernden Anlagen zu Gemütsempfindungen wecken und durch deren Bethätigung eine Befriedigung erzeugen, deren wir sonst nicht teilhaftig würden. Er benutzt dazu unsere Einbildungskraft, die ihre Nahrung aus der Sinnenwelt zieht: er giebt daher sinnlich wirkende Darstellungen, um durch sie zunächst sinnlich anzuregen. Aber freilich soll die Sinneswirkung nicht im Sinnesleben stecken bleiben, sondern wie unsere Sinne nur die Taster sind, durch die das seelische Leben mit der gröberen Außenwelt in Berührung tritt, so soll diese durch die Sinne wiederum auf das seelische Leben einwirken. Die sinnliche Darstellung und die auffassenden Sinnesorgane bleiben daher nur die Vermittler: der Gegenstand der Vermittelung ist das seelische Leben selbst. Soll also ein Kunstwerk seinen Zweck erreichen, so muß in ihm seelisches Leben vorhanden sein. Der Künstler muß somit einen Gegenstand wählen, an dem seelisches Leben sich entwickeln kann. Dies geschieht am meisten und besten beim Zusammenstoß der seelischen Kräfte, die den Menschen zu entscheidenden, sein Leben gestaltenden oder zerstörenden und eben darum sein inneres Leben aufs tiefste aufregenden Handlungen treiben. Stellt nun ein Künstler einen solchen Kampf dar, so thut er es nicht, um an ihm eine „Idee" klar zu legen, sondern er benutzt ihn,

um durch ihn uns tiefe Gemütserregung gewinnen zu lassen. Die sogenannte „Idee" ist also nicht das Ziel der Darstellung, sondern das gewählte Problem ist das Mittel der Darstellung, und der Künstler greift ebenso gern zu einem anderen Mittel, wenn es seinen Zweck ebenso gut oder besser fördert. Dienen äußere Lebensumstände dazu als Mittel besonders günstig zu wirken, so benutzt sie der echte Künstler unbedenklich: ihm andere als künstlerische Absichten dabei zuzuschreiben, ist falsch und beruht auf einem Mißverständnis seines Wesens. So hat Shakespeare niemals tüchtige oder schlechte Charaktere auf bestimmte Stände beschränkt, um über diese selbst eine bestimmte Meinung zu verbreiten; er zeichnet z. B. ebenso gut treffliche wie abscheuliche Priester, und so hat er auch nicht den Shylock geschaffen, um darin das Judentum nach irgend einer Seite hin zu charakterisieren, sondern er hat aus seiner Lebenserfahrung, aus der Auffassung und Anschauungsweise seiner Zeit für den Charakter, den er schildern wollte, sich den Träger in der Lebenssphäre gesucht, die ihm die geeignetste erschien, niemandem zu Liebe und niemandem zu Leide. So hat Schiller im Mortimer nicht den Katholizismus verherrlicht, sondern er hat sich den Fanatiker gesucht, wo er ihn, den geschilderten Verhältnissen entsprechend, allein finden konnte, und hat ihn meisterhaft benutzt, um uns sein Wesen und sein Auftreten verständlich zu machen: die Schilderung des katholischen Gottesdienstes und seiner Wirkung auf ein sinnlich angelegtes Gemüt ist ihm Mittel, nicht Zweck. Die Richtung in der Kunst, die sich Naturalismus nennt und die mit dem Wesen der Kunst im Widerspruch steht, beweist dies nun auch dadurch, daß ihr das, was der Kunst Mittel ist, Zweck wird: sie mißbraucht die Kunst, um „Ideen" auf den Markt zu bringen, und findet ihre Berechtigung, sich als Naturalismus zu bezeichnen, nicht mehr in der Art der künstlerischen Darstellung, sondern in dem Inhalte dieser „Idee". Damit geht die Bewegung des Naturalismus in der Kunst auf ein ganz neues Gebiet über: es kommt in erster Linie der Inhalt der Darstellung und die in diesem hervortretende Bestrebung des Künstlers, nach irgend welcher Seite hin auf die Erkenntnis oder auf das praktische Leben selbst wirken zu wollen, in Betracht. Es fragt sich nun, welcher Art dieser Inhalt ist und inwiefern er die Bezeichnung des Naturalismus hat annehmen können.

Wohl in allen Zeiten, in denen das natürliche Dasein durch

Unterordnung unter Vorschriften und Gesetze als Normen des Lebens den Charakter der Kultur erhalten hat, tritt die hierdurch gefesselte Natur in einen Kampf gegen die Kultur. So lange diese maßvoll bleibt, geht sie als Siegerin aus dem Kampfe hervor, und die rohen Naturkräfte müssen sich der höheren Kraft der Kulturgesetze fügen oder sich eine Unterdrückung gefallen lassen. Sobald aber die Kultur selbst übertreibt, sobald sie ungesunde Elemente nicht nur aufkeimen, sondern ganz oder teilweise zur Herrschaft kommen läßt, gewinnt die urwüchsige Naturkraft den Charakter des Gesunden und dadurch des Erlösenden. Tritt sie jetzt auf, so darf sie wohl darauf rechnen, in ihrer Urwüchsigkeit willkommen geheißen zu werden, und sicherlich wird sie auch als erlösendes Moment in Betracht kommen, wenn sie zum Neuausgangspunkt der Kultur gemacht wird. Bei diesem Punkte jedoch beginnt der Irrtum: statt sich zu bescheiden ein solcher Neuanfang der Kultur zu werden und dieser neue Kraft zuzuführen, will die Natur schon in dem Zustande, in dem sie auftritt, als das Bessere erscheinen und durch Verharren in diesem Zustande bereits das Bessere sein. Der Naturzustand in der ganzen Fülle seiner Derbheit und Roheit will als die höhere Stufe gelten, und alle Kultur soll auf der Stufe der Verbildung und dadurch der Verderbtheit stehen. Für diese Richtung dient seit dem vorigen Jahrhundert als Schlagwort der Name Rousseau, der zu den rohen Ausschreitungen der Stürmer und Dränger geführt hat, und diese Richtung ist es, die, mit oder ohne Bewußtsein ihrer Herkunft, jetzt wieder das Evangelium der Natur predigt und um dieser Herkunft willen ihre unreifen Glieder in den gefällig weiten Mantel des Naturalismus hüllt, den sie anspruchsvoll mit einigen Fetzen philosophischen Tiefsinnes aufzuputzen sucht. Werke dieser Art sind daher naturalistisch durch die Tendenz, die sie verfolgen: daß sie dabei, da sie die rohe Natur zu Ehren bringen wollen, auch diese schildern, ist nur die Folge dieser Tendenz, die sie aber zugleich daran hindert, der Gemeinheit vollständig zu verfallen. Da die Natur trotz ihrer Derbheit doch als das Bessere erscheinen soll, so muß durch alle Derbheit der äußeren Erscheinung doch dieser treffliche Kern hervorleuchten. Bricht er hervor und kommt zum Gedeihen, so gesundet durch ihn die verderbte Kultur, die sonst zu Grunde gegangen wäre, wie sie es von Rechts wegen verdiente; bricht er hervor und wird zertreten, so ist gerade das ein um

so schlagenderer Beweis, wie sehr die Kultur den Untergang verdient, und die gepredigte Lehre erscheint in ihrer vollen Schroffheit, aber auch in ihrer vollen Reinheit und Folgerichtigkeit. Daß Werke mit solcher Tendenz, wenn sie mit dichterischer Begabung erfunden, mit künstlerischer Kraft gestaltet worden sind, große poetische Wirkung erreichen können, ist unzweifelhaft; aber nicht minder unzweifelhaft ist es, daß diese poetische Wirkung geschädigt und in der Regel geradezu aufgehoben wird, sobald sich aus ihr die moralisierende, halb ethische, halb soziale Tendenz losschält und den auf poetische Freude und Befriedigung Ausgehenden mit ihrem hohlen Totengesicht anstarrt. Wäre sie wahr, so müßte vor allen Dingen das Kunstwerk selbst aufgehoben werden: ist doch das Kunstwerk der echteste Sprößling eben der Kultur, die durch die Kunstschöpfung als Ergebnis der Sittenverderbnis dargestellt werden soll. Ist die Kultur aber ein Abfall von der Natur, so ist auch das Kunstwerk ein solcher Abfall, und es genügt nicht, es naturalistisch umzugestalten, sondern es muß einfach fallen — wenn der Naturalismus folgerichtig wäre: er ist es aber nicht, sondern benutzt zur Erreichung seines Zieles ein Mittel, das, je besser und kräftiger es wirkt, desto entschiedener das Ziel des Naturalismus als verkehrt hinstellt und es aufhebt.

Ein Werk solcher Art ist Sudermanns „Katzensteg". Mit ergreifender poetischer Kraft schafft der Dichter die Gestalt der Regine, die aus ihrem tierartig sich offenbarenden Zustande durch die Gewalt der allsiegenden Liebe zu dem echtesten Weibe voll Zartheit und Schamgefühls, voll höchster Opferwilligkeit heranwächst. Der Dichter begnügt sich nicht damit, uns dies aus dem Gange der Erzählung und der Schilderung ihrer psychischen Entwickelung selbst zur Nachempfindung zu bringen: da diese Gestalt eine tendenziöse Schöpfung ist, so muß die Tendenz auch für die Erkenntnis klar gelegt werden. Er thut dies, indem er dem Manne, für den sie sich geopfert hat und der jetzt an ihrem offenen Grabe steht, „ihr Wesen klar" werden läßt. „„Nein, kein Tier und kein Dämon war sie gewesen, sondern nichts wie ein ganzer und großer Mensch. Eine jener Vollkreaturen, wie sie geschaffen wurden, als der Herdenwitz mit seinen lähmenden Satzungen der Allmutter Natur noch nicht ins Handwerk gepfuscht hatte, als jedes junge Geschöpf sich ungehemmt zu blühender Kraft entwickeln konnte und eins blieb mit dem Naturleben im Bösen wie im Guten. Und wie er dachte

und sann, ward ihm zu Mute, als ob die Nebel sich lichteten, welche den Boden des menschlichen Seins vom menschlichen Bewußtsein trennen, und er sähe eine Strecke tiefer, als der Mensch sonst pflegt, in den Abgrund des Unbewußten hinein. Das, was man das Gute und das Böse nennt, wogte haltlos in den Nebeln der Oberfläche umher, drunten ruhte in träumender Kraft — das Natürliche. „Wen die Natur begnadet hat", sprach er zu sich, „den läßt sie sicher in ihren dunkeln Tiefen wurzeln und duldet, daß er dreist zum Lichte emporstrebe, ohne daß die Nebel der Weisheit und des Wahnes ihn hemmen und verwirren." Ein so begnadeter, ganzer Mensch war dies verfehmte, ehrlose Geschöpf"". Dann faßt der Dichter seine Lehre in den Worten seines Helden kurz zusammen: „Was die Natur von uns fordert, wird uns zu Schmutz und Sünde, und was die Menschensatzung will, erscheint uns schal und abgeschmackt". Die Schlußfolgerung ist klar. Die Natur muß wieder in ihrer Reinheit und Sündenlosigkeit erkannt werden, der Erkenntnis folgt die Praxis: nur der der Natur und ihren reinen Trieben — und ihre Triebe sind, wenn sie nur wahr und nicht durch die Kultur gefälscht auftreten, immer rein — entsprechend Lebende kann der wahre Mensch sein, nur er wird „ein ganzer und großer Mensch". Um diese Lehre so scharf wie möglich herauszukehren, läßt der Dichter seine ganze poetische Kraft lebendig werden, scheut sich aber auch nicht, die künstlerische Gestaltung seines Weltausschnittes dieser Lehre zu liebe bedenklich leiden zu lassen. So macht er das Gegenbild der Regine, das der Kultur entstammende Mädchen, zu einer Karrikatur, der mindestens die symbolische Wahrheit fehlt, wie sie gerade hier vorhanden sein müßte: sie ist nicht durch die Kultur, sondern in und trotz der Kultur ein Zerrbild; so läßt er die Lebensaufgabe seines Helden in jeder Beziehung im Sande verlaufen, um statt des Schlusses ein Ende zu finden: mit dem Tode Reginens war das Ziel der Tendenz erreicht, mit der Erkenntnis dieser Tendenz auch die Aufgabe des Helden erfüllt, so weit er dazu da ist, den Kulturmenschen zu vertreten, der jene Erkenntnis gewinnen soll: läßt ihn nun der Dichter, weil er ihn nicht weiter braucht, durch einen Zufall sterben, so fehlt dieser Lösung die innere Notwendigkeit und damit der künstlerische Charakter. Daß der Dichter aber es fertig bringt, den künstlerischen Gesichtspunkt bei solcher dichterischer Kraft bei Seite zu setzen, zeigt am besten, daß ihm

das Kunstwerk Mittel für seine Tendenz ist, nicht aber das Mittel zu künstlerischer, zu ästhetischer Wirkung: das aber ist ein Mißbrauch der Kunst, und es ist ebenso begreiflich wie gerechtfertigt, daß, sobald sich diese nackte Prosa der Tendenz als das Ziel des Dichters enthüllt, an Stelle der ästhetischen Freude Verstimmung und Mißbehagen tritt.

Eine etwas andere Wendung nimmt diese Richtung auf ausschließliche Lobpreisung der Natur in der Darstellung des Klassenkampfes: hier ist natürlich jede Klasse der menschlichen Gesellschaft um so vorzüglicher ihrem Kerne nach, je näher sie der Natur steht, und um so verderbter, je mehr sie sich von ihr entfernt. Und wenn der Kern gut ist, so darf schon manches Häßliche und Rohe mitunterlaufen: es läßt sich durch den Gedanken ertragen, daß ja gerade die Unterdrückung Schuld daran ist, besonders aber dadurch, daß es „wahr" ist. Damit ist ein neues Schlagwort gewonnen, unter dessen sicherem Schutze die Freude an der Gemeinheit, das Wühlen im Schmutze siegreich einziehen kann.

Die erstere Richtung mögen Ibsens „Stützen der Gesellschaft" charakterisieren: es ist der Weg, auf welchem Sudermanns „Ehre" weitergeht mit dem sozialen Vorder- und Hinterhaus, sowie dessen „Sodoms Ende" mit seinem moralischen Vorder- und Hinterhaus: beidemal steht der Held zwischen beiden Häusern als Bindeglied. Nur läßt der Dichter den tüchtigen Menschen, der zwischen beiden Häusern steht, nicht tragisch in dem sachlich unlösbaren Widerspruch zu Grunde gehen, versucht dagegen bei dem Jammergesellen, der im zweiten Drama zwischen den beiden Häusern haltlos hin- und herpendelt und das Gute in beiden Häusern mit dem Aufwande widerwärtigster Gemeinheit zu Grunde richtet, einen tragischen Schluß zu finden, der künstlerisch ebenso armselig ist wie der auf Versöhnung ausgehende Schluß im ersten Drama: neben großer dichterischer Gestaltungskraft versagt wiederum, sobald der Tendenz genug gethan, die künstlerische Beherrschung des Gegenstandes.

Ibsen begnügt sich in den „Stützen der Gesellschaft" damit, zu zeigen, daß der gesunde Kern der Menschheit bei der ehrlichen Arbeit liegt, die weder sich noch andere belügt, während die „Gesellschaft" von Lüge und Heuchelei zersetzt ist: die Rettung der Menschheit und ihre Zukunft liegt aber selbstverständlich auf dem gesunden Boden.

Sudermann hat im ersten der beiden Dramen dasselbe Ziel: aber wie teuer müssen wir es erkaufen durch die an sich meisterhafte Schilderung des Hinterhauses, das gerade durch die Trefflichkeit der Schilderung um so widerwärtiger und abstoßender wirkt. Im zweiten Drama überwiegt die Freude an der Darstellung des Abstoßenden, Widerwärtigen, Gemeinen, dessen Eindruck noch dadurch erhöht wird, daß es über die wenigen guten Keime triumphiert, diese vernichtet und durch den doch wieder nur zufälligen Untergang des „Helden" weder äußerlich noch innerlich eine Versöhnung oder auch nur eine befriedigende Stimmung herbeiführen kann. So nähert sich dieses Werk schon bedenklich der Richtung, die sich am wohlsten im Schmutze fühlt.

Wenn nun der Naturalismus die Lehre aufstellt, die Kunst müsse die Natur wiedergeben wie sie ist, so liegt darin noch nicht mit Notwendigkeit die Darstellung des Häßlichen und Gemeinen ausgesprochen: es giebt auch in der Natur Schönes und Edles. Nun soll aber die höchste Schönheit die Wahrheit sein; an dieser ließe sich zweifeln, wenn nur Schönes dargestellt wäre, also muß zur Bewährung der Wahrheit auch das Gemeine, Niedrige behandelt werden — es hat auch keine Gefahr: denn dadurch, daß es wahr ist, ist es auch zugleich schön! Es ist nicht zu leugnen, daß damit ein ganz neues, weites und fruchtbares Gebiet eröffnet wird, und das ist auch notwendig: der Naturalismus muß vor allem etwas Neues, Niedagewesenes bringen, und das gelingt ihm auf diesem Wege leicht: je gemeiner desto neuer und je wahrer desto schöner: so wird die größte Gemeinheit zur höchsten Schönheit. Nicht Trunkenheit, sondern Branntweinvöllerei, nicht Liebesleidenschaft, sondern blutschänderische Gier des Vaters nach der Tochter sind in Hauptmanns „Vor Sonnenaufgang" die „wahren" Erscheinungen, die um deswillen auch als schön gelten müssen, und die Triebfeder für die entscheidende Handlung ist keine Herzensregung, sondern die kühle Anwendung der Vererbungstheorie: so feiert das allgewaltige Naturgesetz seinen Triumph, das in dem Kampf ums Dasein, der Zuchtwahl, der Vererbung und der Anpassung die Motive liefert, deren Verarbeitung jetzt die Aufgabe der Kunst ist. Dabei hat der Künstler aus dem eigenen Gemüte nichts hinzuzufügen oder wegzulassen: er soll die Stimmung der Natur erforschen und wiedergeben, niemals aber seine eigene Stimmung in sie bei ihrer Wiedergabe hinein-

tragen: damit ist die Kunst nun glücklich genau zu dem Punkte gekommen, auf dem sie ihr Wesen vollständig aufgiebt und vergißt. Statt daß die Kunst die Sprache wird, durch die der Mensch sagt was er in Freud' und Leid empfindet, ist der Künstler jetzt nichts weiter als der mechanische Wiederholer der Natur mit gänzlicher Unterdrückung seines eigenen Wesens, und die Kunst ist nur eine zweite Natur, die sich von ihrem Vorbilde freilich durch das unterscheidet, was diesen seinen Wert giebt: es fehlt ihr das Leben. Indem sie aber zum höchsten Grundsatz die Wahrheit erhebt, das Leben aber, das zu dieser Wahrheit gehört, dennoch nicht giebt, da die Kunst ihrem Wesen nach nie die Sache selbst, sondern nur deren Bild sein kann, so wird der Naturalismus mit seinem Anspruch, diese sinnlose Forderung nichtsdestoweniger doch erfüllt zu haben, selbst zur Lüge, die um so schlimmer ist, je mehr er auf die Wahrheit als das eigenste Wesen seines Schaffens pocht.

Er lügt aber mit diesem Grundsatz um so schlimmer, als er, auch abgesehen von der Unmöglichkeit den Kern der Natur, das Leben, wiederzugeben, auch sonst die Wahrheit gar nicht geben kann. Wenn er sich „natürlich" das Recht vorbehält, die Natur mit den durch die beschränkten Mittel der Kunst bedingten Verkürzungen, Ueberschneidungen, Abtönungen wiederzugeben, aber behauptet, dies sei kein „Arrangieren", so ist das Selbstbetrug: denn daß andere als solche, die sich absichtlich das Scheuleder umbinden, um ja nicht rechts oder links sehen zu können, nicht sofort den Widerspruch sehen und sich mitbetrügen sollten, ist nicht zu erwarten. Wird eine Handlung verkürzt, so ist sie eben nicht mehr wie die Natur, und der Künstler hat gegen das oberste Gesetz des Naturalismus verstoßen. Auch der Dramatiker des Naturalismus kann nicht umhin den Zufall zu gebrauchen, der ja sicher, im gewöhnlichen Sinne des Wortes, in der Natur vorkommt: so wie er aber ein nachgeahmter Zufall ist, so geht ihm das Einzige ab, was uns an ihn glauben läßt, die Wirklichkeit seines Auftretens: diese aber fehlt in der Kunst selbstverständlich, und er erscheint hier als ein Ereignis, das der Künstler zu seinem Zwecke gerade so eingerichtet hat. Der Dichter des Naturalismus darf aber zu seinem Zwecke nichts einrichten, sondern er soll die Natur geben wie sie ist: hier hat er aber zu seinem Zwecke etwas eingerichtet, was in der Natur so gewesen sein kann, aber nicht ebenso gewesen zu sein braucht — er hat damit gegen den Hauptgrundsatz ver-

stoßen. Er muß dies aber beständig thun, wenn er Dramen oder Romane schreiben will: daraus folgt, daß diese Grundforderung des Naturalismus falsch ist, daß er selbst beständig mit sich im Widerspruch steht, daß er anders lehrt als er handelt, daß er anders handeln muß, wenn er überhaupt der Kunst sich bedienen will. So trägt die Kunst den Sieg gerade über die davon, die, wenn sie könnten was sie thun möchten, sich der Kunst überhaupt nicht bedienen müßten: sie thun es aber doch und triumphieren, während sie thatsächlich unterliegen und die Kunst, deren wahres Wesen sie ableugnen möchten, es allein ist, die ihnen den armseligen Hauch von Leben verleiht, dessen sie sich einen Augenblick zu erfreuen haben.

So findet der Naturalismus schließlich sein Ziel und sein Heil in der Darstellung von Dingen, die man sonst entweder ganz bei Seite gelassen oder die man doch nur als Mittel um Seelenkämpfe darzustellen angedeutet hat: hier wird die Wiedergabe der Sache selbst zum Zwecke, und die Beschönigung besteht in dem Pochen auf der Wahrheit des Ereignisses. Mit diesem Ziele hört, falls es erreicht würde, die Eigenart des Künstlers vollständig auf: er darf nach seinen eigenen Herzensbedürfnissen nichts verschönern oder verbessern, er darf der Natur aus seinem eigenen Gemüte nichts hinzufügen, nichts von ihr weglassen: wozu dann überhaupt die Natur nicht Natur sein lassen und sie in eine Fessel spannen, die sie zerstört? Kunst ist überhaupt nur dann gerechtfertigt, wenn der in ihr vorhandene Mangel der lebendigen Natur gegenüber ersetzt wird: dieser Ersatz ist das tief empfindende menschliche Gemüt, das hier zum Ausdruck kommt, das aber in der Natur schweigt. Die großen gewaltigen Naturgesetze zu erkennen und uns vor ihnen zu beugen, dazu bedarf es der Kunst nicht, in der sie nicht lebendig walten, sondern in totem Abklatsch erscheinen: wohl aber bedarf es ihrer um die großen gewaltigen Empfindungen durchzuleben, die, wenn sie von der Wirklichkeit ausgehen, uns erdrücken, die aber im Bilde, gerade weil sie nicht an der Wirklichkeit erscheinen, in ihrer Reinheit uns tief bewegen, aber so, daß wir dieser Bewegung als einer Bethätigung unseres Seelenlebens uns harmlos, ohne durch die Vorstellung der Wirklichkeit erdrückt zu werden, erfreuen können. Der Anblick eines wirklichen großen Brandes läßt uns über der überwältigenden Empfindung des Jammers, den er hervorbringt, die Großartigkeit seiner

Erscheinung nicht rein genießen: sehen wir ihn durch die Kunst dargestellt, wie ihn ein Aart van der Neer malt, wie ihn Schiller in der „Glocke" schildert, wie er auf der Bühne im „Kätchen von Heilbronn", im „Titus" erscheint, so können wir uns dem mächtigen Eindruck des Großartigen und des Ergreifenden hingeben: bei aller Wahrheit der Schilderung läßt uns der Künstler nicht vergessen, daß wir es nur mit einem Bilde zu thun haben, und in diesem Bewußtsein liegt die Befreiung von dem Gräßlichen. Gelänge es einem Künstler des Naturalismus das Bild zu gestalten wie die Natur, und uns damit den Eindruck zu geben wie wir ihn vor dem natürlichen Vorgang empfänden, so hätte er dieses Gefühl der Befreiung aufgehoben und, indem er wirkte wie die Natur, die schönste und edelste Wirkung der Kunst, die allein sie zum Dasein berechtigt, erbarmungslos vernichtet: wozu also dann noch die Kunst?

Verzichtet nun aber der Naturalismus thatsächlich auf das „Arrangieren", wenigstens insoweit es sich um eine Ansammlung des Widerwärtigen und Gemeinen, um Herbeiziehung auserlesener Prachtstücke aus diesem Gebiete handelt und giebt er praktisch, was er theoretisch fordert, so besteht seine Kunstübung einzig und allein im Stoffwechsel, und er erscheint in der ganzen Armseligkeit seines ureigensten Wesens: er wird öde und langweilig. So hat Hauptmann in den „Einsamen Menschen" auf die Gemeinheiten seines „Vor Sonnenaufgang" verzichtet und ist tödlich langweilig: das Einzige, was ihn aus der Masse hervorgehoben hat, ist nicht da; dafür erscheint die gähnende Oede des Naturalismus in ihrer wahren Gestalt. Noch deutlicher zeigen es die Förderer dieser Richtung, wenn sie durch das Aushängeschild „Studie" sich für berechtigt erachten, die Geschlossenheit des Kunstwerkes über den Haufen zu werfen und ein beliebiges Stück „Wirklichkeit" aus der zeitlichen Entwickelung herauszuschneiden, ohne daß man auch nur ahnen kann, warum Anfang und Ende gerade da gemacht worden sind, wo es geschehen ist. Ein ebenso charakteristisches wie abstoßendes Beispiel geben Arno Holz und Johannes Schlaf in der „Berliner Studie": „Die papierene Passion (Olle Kopelke)". Hier hat jede Tendenz aufgehört außer der einen, ein Stück Wirklichkeit so täuschend wiederzugeben wie es nur möglich ist, wenn an die Stelle des natürlichen Stoffes ein fremder tritt und so die Bildlichkeit der Kunst wenigstens an dem

Stoffwechsel zu erkennen ist. So kommt der Naturalismus, in je höherem Maße er sein Ziel erreicht, um so mehr auf den rohesten Standpunkt der Kunst.

In dem Zweige der Kunst, der sich der Sprache als Darstellungsmittels bedient, erscheint ein vom Naturalismus geschaffenes Werk noch leichter von dem Zauber des Kunstwerkes angehaucht als ein entsprechendes Werk der Bildkunst: der neue Stoff, die Sprache, ist dem ursprünglichen Stoffe der Körperwelt etwas so Fremdes, etwas so anders Geartetes, daß die Plumpheit des Verfahrens nicht so grell in die Augen fällt wie wenn in der Bildkunst ein körperlicher Stoff durch einen anderen körperlichen Stoff ersetzt wird. Hier liegt der Vorgang auf der Hand: dort muß erst durch Nachdenken erkannt werden, daß das Verfahren dennoch kein anderes ist. Andererseits tritt aber auch die Schwäche des Naturalismus deutlicher hervor: gar mancher glaubt die Sprache handhaben zu können, weil er sprechen kann, und hält es daher für unnötig, ihre künstlerische Behandlung zu lernen: wer modellieren oder malen lernen will, weiß wenigstens, daß er die Behandlung erst studieren muß, ehe er schaffen kann. Da kommt wiederum die Panazee des Naturalismus zu Hilfe: es soll gerade so geredet werden, wie es jedermann thut, und je gemeiner und niedriger das geschieht, um so größer ist die Aussicht auf Naturtreue. Versagt aber auch hier die Kraft, so hilft der Dialekt, durch dessen Anwendung der Charakter des Gewöhnlichen mit besonderer Leichtigkeit gewonnen wird — kein Wunder, daß bei den Dichtern des Naturalismus und ihren Nacheiferern gerade dieses Mittel sich ganz besonderer Beliebtheit erfreut.

Zeigt nun auch die Bildkunst der Dichtkunst gegenüber die trostlose Armseligkeit des künstlerischen Verfahrens unmittelbarer, so hat doch die Bildkunst wiederum manche Eigentümlichkeiten, die sie vor einem ebenso traurigen Versinken leichter bewahren können und daher auch meist leichter bewahren. Außer der hier notwendigen größeren Fertigkeit in der Behandlung des Stoffes übt noch das Format seine läuternde Kraft aus. Eine echte Wirkung des Naturalismus läßt sich in der Bildkunst nur denken, so lange das Abbild dieselben Größenverhältnisse hat wie das Urbild: das läßt sich aber doch nur in sehr beschränktem Maße durchführen. Es ist schon schwierig, so lange es sich um Menschen und Tiere handelt; es wird aber geradezu unmöglich, sobald die Landschaft

in ihr Recht tritt. Freilich gilt dieser Satz nur, so lange die Bildkunst ihrer Aufgabe treu bleibt, Räume, die bestimmten Zwecken dienen und daher bestimmte Größenverhältnisse haben, auszuschmücken: je nach diesen Verhältnissen wird sie über die Größe des natürlichen Gegenstandes hinausgehen oder unter ihr zurückbleiben. Wird freilich die Naturwahrheit auch nach dieser Seite hin erstrebt, so ist das Bild die Hauptsache, und man baut ein Gebäude um es herum: es ist sehr begreiflich, daß in der Zeit des Naturalismus das Panorama seine Triumphe feiert. Hier erscheint alles, Mensch, Tier und Landschaft in natürlicher Größe, und wo Wirklichkeit und Schein aneinanderstoßen, soll der Uebergang durch möglichste Täuschung beseitigt werden. Noch plumper wird der Naturalismus im Wachsfigurenkabinett, seinem eigentlichsten Tummelplatz, wo sich am besten sein Wesen enthüllt: hier wirkt er deshalb am unmittelbarsten und auf die breitesten Massen, die von der Kunst nur dann eine Empfindung gewinnen, wenn ihnen das Urbild in einem diesem fremden Stoffe als möglichst täuschendes, zum Verwechseln ähnliches Abbild erscheint: in dieser elementarsten Wirkung liegt die wahre Stellung des Naturalismus in der Kunstentwickelung ausgesprochen.

Wo jedoch der Bildkünstler sich von dem Urformate lossagt oder das verpönte „Arrangieren" deutlich hervorkehrt, da kann es nicht ausbleiben, daß die Kunstschöpfung zu der höheren Stufe eines Ausdrucksmittels für irgendwelche Empfindung aufsteigt: der Naturalismus wird dadurch nur ein Element der Kunstschöpfung, nicht der beherrschende, alles sich unterordnende Grundsatz. Dahin gehört es, wenn bei Wandgrabmälern ein zurückgeschlagener Vorhang erscheint und dieser, wie es besonders im 18. Jahrhundert oft geschehen ist, so täuschend gemacht ist, daß man über den Stoff thatsächlich zweifeln kann. Aber ebenso und noch weiter gehend bildet die moderne italienische Skulptur die Stoffe der Kleidung bis zur vollständigsten Täuschung, als ob dies das höchste Ziel der Kunst wäre. Immerhin bleibt noch genug von dem Kunstwerk übrig, was klar und deutlich zeigt, daß es sich nicht blos um naturalistische Täuschung handelt. Bedenklicher wird es schon, wenn die der Naturwahrheit entsprechende Farbe, die naturalistische Farbe, verwendet wird. Gerade hier muß das Format oder aber die Thatsache zu Hilfe kommen, daß von dem Körper nur ein Teil, der Kopf,

die Büste für sich, erscheint. Aehnlich ist es in der Malerei: sie kann zur Täuschung führen; es bleibt ihr aber, wo sie im einzelnen Falle darauf ausgeht, doch wieder Raum genug übrig, ihr Werk als Kunstschöpfung zu offenbaren. Der Naturalismus in der Bildkunst wird sich daher ähnlich wie in der Dichtung zu dem Inhalte wenden müssen, um die gewünschte, wie von der Natur selbst ausgehende Wirkung zu erreichen.

Da wendet er seine Kraft auf die Darstellung des Gräßlichen, Trostlosen: er möchte erschüttern und hat doch nicht die Kraft, das Tragische darzustellen. Wenn Ibsen in Rosmersholm die beiden Liebenden sich ertränken läßt, so ergiebt sich dieser Abschluß aus der ganzen vorhergehenden Entwickelung, und er kann immerhin verständlich werden, vorausgesetzt, daß es dem Leser gelingt, das Betragen der Rebekka und die Auffassung des Pfarrers von seiner Lage zu ihr zu verstehen. Wenn aber Emil Neide die „Lebensmüden“ ins Wasser springen läßt, so ist nur das Gräßliche, das Trostlose dargestellt: nirgends erscheint ein noch so kleines Fünkchen der Erklärung, warum das geschieht. Ist der Mann ein Spieler und hat alles verloren? Hat er Bankerott gemacht? Hat er ein Verbrechen begangen? Oder ist er nur gänzlich mittellos ohne Verschulden? Und warum reißt er die schöne, vor dem Tode bebende Frau mit hinunter? In der That aus keinem anderen Grunde, als weil es uns kalt überläuft, wenn wir uns vorstellen müssen, daß diese schöne Dame in der feinen Toilette sich im nächsten Augenblicke in der tosenden schmutzigen Flut hilflos wälzen, daß sie bald ersticken und dann entstellt wieder erscheinen und gefunden werden wird. Oder auf Arthur Kampfs „Letzter Aussage“ liegt ein verwundeter Arbeiter in der öden weißgetünchten Dachkammer; jammernd wirft sich das arme, hilflos zurückbleibende Weib über ihn: sie muß aber zurückstehen hinter dem Polizisten, der die letzten Atemzüge des Sterbenden benutzen muß, um mit kalter Geschäftsmäßigkeit das Protokoll aufzunehmen. Aber — war es Rache, Eifersucht, Haß, oder ein elender, beim Branntwein entstandener sinnloser Streit, was zum Messer greifen ließ und den einen auf die Bahre, den andern auf das Schaffot bringt? Nichts sagt es uns: wir sehen nur das Elend, das um so gräßlicher und trostloser wirkt, weil der Zusammenhang fehlt, weil dadurch jede Möglichkeit weggenommen ist, ein tragisches Geschick zu erkennen, das unsere Seele tief erregen könnte. Es wird nur die

nackte Wirklichkeit gegeben mit all dem Abschreckenden, was sie sicherlich oft genug hat; aber ist es nicht genug, daß dies in der Wirklichkeit gewesen ist — was soll es noch in der Kunst? Ja, wenn die Kunst die Aufgabe hätte, die Branntweinpest zu bekämpfen, da hätte ein Bild, das die furchtbaren Folgen dieser Leidenschaft deutlich schilderte, seine volle Berechtigung und erfüllte den Zweck einer Predigt: so schildert Hogarth auf einem Stiche, wie die Branntweinsäufer ihr Letztes ins Pfandhaus tragen, wie selbst die Weiber von dieser Pest ergriffen werden. Da sitzt auf der Treppe am Fluß ein Weib und merkt im Rausche nicht, wie ihr der Säugling vom Schoß gleitet: er wird ins Wasser fallen und das Opfer der unbezähmbaren Gier der eigenen Mutter werden. Hier läßt sich aber doch wenigstens der Zusammenhang erkennen: die „letzte Aussage" aber in ihrem anspruchsvollen großen, der Naturwirklichkeit nachbildenden Formate ist als freie Schöpfung der Kunst ein unerfreuliches Werk, wie es der tendenziöse Naturalismus hervorbringt, um zu zeigen, wie es in der Welt zugeht. Das aber erfahren wir aus dem Polizeibericht und den Schwurgerichtsverhandlungen nicht nur zur Genüge, sondern auch besser, da hier der Zusammenhang gegeben wird, der bei dem Bilde fehlt.

Eine zweite Richtung, durch den Inhalt und zwar den rein sachlichen zu wirken, führt zu der Lüsternheit. Hier ist es die Nacktheit des weiblichen Körpers, die zu diesem Ziele mißbraucht wird. Es wäre sicherlich eben so engherzig wie falsch, wenn man jede Darstellung des nackten weiblichen Körpers verpönen wollte, weil Mißbrauch mit ihr getrieben und in unlauteren Gemütern unsaubere Gesinnungen geweckt werden könnten. Der weibliche Körper bietet in der ihm eigentümlichen Art der Schönheit dem Künstler auch jetzt noch ein willkommenes Gebiet, um so mehr als durch die bei uns übliche Bekleidungsweise gerade der weibliche Körper durch eine seinen Grundcharakter fälschende Umhüllung eben dieser ihm eigenen Schönheit verlustig geht. Zudem ist es dem Bildkünstler nicht zu verargen, wenn er zum Träger von Empfindungen den von der Lebenswärme durchströmten Körper selbst nimmt, statt den toten Stoff, der ihn mehr oder weniger charakterlos umhüllt. Dennoch läßt sich in der Kunstentwickelung verfolgen, wie die ältere Kunstrichtung, die auf religiöse Ziele hinarbeitete, diese Nacktheit vermied, außer wo sie geradezu unumgänglich war. Als aber die

3*

ästhetische Richtung zum Übergewicht gelangte, knüpfte der Bildkünstler gerade an diese Gegenstände mit Vorliebe an, wie Adam und Eva, die Auferstehenden. So erscheinen an der Spitze der neuen Epoche zu Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts als ganz besonders vorbildlich wirkende Schöpfungen die Darstellungen von Adam und Eva sowohl in Italien bei Massaccio unter den Bildern der Brancaccikapelle, wie im Norden auf dem van Eyckischen Altarwerk zu Gent. In Italien geht die Entwickelung in mächtigen Schritten vorwärts: bald traten die Auferstehenden des Luca Signorelli in Orvieto auf, die Vorläufer der Auferstehenden auf dem Jüngsten Gerichte von Michelangelo in der Sixtinischen Kapelle in Rom: hier empfand die Kirche schon das Ueberwiegen des ästhetischen Charakters, der in Verbindung mit der unkirchlichen Auffassung des Jüngsten Gerichtes überhaupt durch Michelangelo das großartige Werk um die Anerkennung brachte (S. Veit Valentin, Ueber Kunst, Künstler und Kunstwerke S. 270—275). Bei der Madonna wird mit Vorliebe der Augenblick gewählt, wo sie das Kind stillt oder stillen will. Ging der Künstler dann über solche Darstellungen hinaus, so suchte er stets eine Begründung für die Nacktheit, wie sich dies besonders in der antiken Kunst verfolgen läßt: die Venus von Milo weist einen sie Überraschenden hoheitsvoll zurück, die kapitolinische Venus sucht sich zu verhüllen, die mediceische kokettiert mit der verhüllenden Bewegung. Der auf dem Friese von Phigalia zum Gottesbilde sich flüchtenden Priesterin wird von dem Verfolger das Gewand weggerissen, ebenso wie der Kassandra auf der Vase, die den Untergang Trojas darstellt. Aber auch die neuere Kunst zeigt dieselben Wege. So wird die Susanna von den lüsternen Greisen enthüllt, während Bathseba ahnungslos belauscht wird. Aber frei von solchen Angriffen und so daß es gar nicht anders gedacht werden kann, erscheint unbekleidet die Venus bei ihrer Geburt aus dem Meere, wie sie Botticelli nach antiker Beschreibung geschaffen hat, und ohne eine Spur von Andeutung, daß es anders sein könnte oder auch nur dürfte, ruhen die gewaltigen Frauen auf Michelangelos Medizeergräbern oder fährt Raffaels göttliche Galatea daher. So schafft Canova seine Hebe, Thorwaldsen seine Venus, Dannecker seine Ariadne, Ingres seine „Quelle", denen gegenüber jeder

geschlechtliche Sinnesreiz schweigt und nur die ästhetische Empfindung lebendig wird. Dies kann auch noch sehr wohl der Fall sein, wenn die sachliche Begründung der Nacktheit ganz zurücktritt und der Künstler eben nur um der Darstellung der Schönheit willen schafft, wie bei der sogenannten Venus eines Tizian, eines Giorgione. Ganz anders freilich wird es, wenn der durch die Nacktheit sehr wohl zu erweckende lüsterne Sinnesreiz von dem Künstler zu Hilfe gerufen wird, um für die ihm fehlende reine Absicht oder Fähigkeit der Verwendung der Schönheit als ausschließlichen Mittels einen Ersatz zu finden. Dann sinkt die Kunst auf dieselbe Stufe, auf der sie der Tendenz, Grauen zu erregen, huldigt: in beiden Fällen wird sie zu einem außerhalb ihres Wesens liegenden Ziele mißbraucht. Schon stark in diese Richtung gehen Werke von Correggio, wie seine Leda in Berlin, sein Jo in Wien, seine Antiope in Paris, seine Danaë in Neapel. Aber noch herrscht eine naive Unbefangenheit, die später hinter bewußter Absicht zurücktritt. So hat Boucher die Nacktheit des weiblichen Körpers verwendet, bei dem selbst in Darstellungen, deren Gegenstand nicht sinnlicher Art ist, dennoch dieses Moment in vordringlicher Weise das Ziel des lüsternen Reizes erstrebt. So geschieht es auch jetzt wieder vielfach. Es ist ein eigentümlicher Charakterzug der Gegenwart, daß viel seltener ein Künstler den nackten männlichen Körper verwendet: die Nacktheit als Darstellungsmittel entspringt in den meisten Fällen offenbar nicht mehr einem echten künstlerischen Bedürfnis, nicht mehr dem Bewußtsein, daß nur sie die treue und zuverlässige Sprache für viele Empfindungen ist, die nach einem sinnlich fühlbar werdenden Ausdrucke ringen. Wäre dies der Fall, so müßte der männliche Körper mit seiner energischeren, nicht in erster Linie durch den praktischen Dienst in Erfüllung der Geschlechtsaufgabe charakterisierten Schönheit eine reichere und dankbarere Aufgabe bieten. Wird nun dennoch der weibliche Körper bevorzugt, so liegt der Grund in dem durch die Geschlechtsaufgabe in ihm ausgeprägten Reiz, und es bedarf schon einer hohen und reinen Gesinnungsart, diesen Reiz nur zur Erweckung der Empfindung des Schönen auszunutzen. Ist aber erst dieser Weg mit Vorliebe betreten, so führt er zu allen Zeiten unfehlbar zu der Verdrängung dieses ästhetischen Standpunktes durch die Betonung der geschlechtlichen sinnlichen Wirkung, und die Schönheit erliegt der Lüsternheit. Dies aber ist der

Standpunkt des Naturalismus: will er die Natur so wiedergeben, wie sie ist, so kann auch die Wirkung des Kunstwerkes keine andere sein, als die des Naturwerkes. In dem Haushaltsplane der Natur liegt es nun begründet, daß die weibliche Gestaltung sinnlichen Geschlechtsreiz auf die männliche Natur ausübt. In je höherem Grade der Naturalismus dieses Ziel erreicht, um so näher wird er den Absichten der Natur kommen: so dürfte er in der That seiner Absicht entsprechend das Seinige dazu beitragen, die die Natur beherrschenden Weltgesetze zu fördern, außer dem Kampf ums Dasein besonders die Zuchtwahl und im Zusammenhang damit die Vererbung und die Anpassung. Es ist nur schade, daß solchen Gebilden der Kunst zur Förderung der Zwecke der Natur gerade das Wesentlichste, das Leben, fehlt; eben darum muß aber das Kunstwerk doch etwas Anderes beabsichtigen als das Naturwerk.

Die Empfindungen des Grausigen und des Lüsternen sind nahe verwandt: wo die Lust am Erschaffen erlahmt, tritt die teuflische Lust der Zerstörung an ihre Stelle, die sich gerade von Geschlecht zu Geschlecht am furchtbarsten und entschiedensten äußert. Es ist daher wohlbegründet, daß die männlichen Richter mehr Hexen als Hexenmeister gefoltert und verbrannt haben. So muß auch eine Häufung dieser beiden Empfindungen eine besonders günstige Voraussetzung für naturalistische Wirkungen sein, und in der That wird auch ausgiebig Gebrauch davon gemacht. So beruht auch bei den „Lebensmüden" ein nicht geringer Teil der Wirkung auf der mit höchster Sorgfalt ausgeführten Feinheit und Schönheit der Frau: das Begehrenswerte so häßlichem Schicksal preisgegeben zu sehen, bringt das Element des Lüsternen in die vorherrschende Empfindung des Grausens. Dieselbe Verbindung dieser beiden Eindrücke erscheint auch schon in der Antike: so zeigt sie uns sehr deutlich die Gruppe des Farnesischen Stieres in der Anfesselung der Dirke an den Stier: im nächsten Augenblick wird der schöne Körper geschleift und zerrissen werden. In der neuern Kunst werden solche Werke mit Vorliebe geschaffen.

So war auf der Jahresausstellung in München 1890 ein sehr geschickt gemachtes Werk von dem Belgier E. von Hove ausgestellt, das in der Form eines Triptychons neben dem Mittelbild „Sorcellerie" die Flügelbilder „Alchimie" und „Scolastique" zeigte: diese beiden sollen offenbar dem Hauptbilde als Paß dienen. Dieses stellt eine

Hexenprobe dar. Vor dem Richter und den Beisitzern sucht der Sachverständige das Hexenmal an dem dem Gerichte abgewandt, dem Beschauer zugewandt daliegenden nackten Weibe, dem vorschriftsmäßig Arm- und Schoßhaare entfernt sind. Seinen Zweck würde der Künstler jedoch nicht erreichen, wenn er nicht einen mit dem blühenden Reize jugendlicher Schönheit ausgestatteten Mädchenkörper dargestellt hätte. Den linken Arm hält die Unglückliche vor die Augen. Den rechten Arm hat der Sachverständige ergriffen und etwas gehoben: er hat das gesuchte Mal gefunden. Schon hat er die Nadel in der Hand und wendet sich noch einmal fragend zu dem Richter, in rein geschäftsmäßigem Verkehr: im nächsten Augenblick wird er in das Hexenmal stechen. Blutet es nicht, so ist dies ein klarer Beweis für die Hexerei; blutet es, so ist das noch kein Gegenbeweis, denn der Teufel macht das Mal bluten, um die Hexe zu retten — in jedem Falle werden Mittel und Wege gefunden werden, den schönen Körper wollüstig zu zermartern. Nur dem jungen Schreiber scheint, während er in die Betrachtung des reizerfüllten Opfers versenkt ist, der Gedanke aufzutauchen, daß die Natur dies Wesen zu anderem Zwecke geschaffen haben möchte. Noch mehr aber wird bei dem Beschauer, der nicht mehr unter dem Banne des Hexenglaubens steht, die Empfindung lüsternen Grausens erweckt werden, wenn der Künstler seine Absicht erreicht. Der Naturalismus erscheint hier nicht sowohl in der getreuen Wiedergabe des Vorganges: der Wirklichkeit gegenüber muß diese Schilderung durchaus als „arrangiert" gelten; er tritt vielmehr in der Wirkung hervor und erreicht damit das gewünschte Ziel nur um so sicherer.

Auf derselben Ausstellung gab der deutsche Maler Eisenhut eine Haremsszene: „Vor dem Urteil". Zwei nackte Weiber liegen auf den Boden ausgestreckt, die Füße in den Block geschlossen, die eine mehr in gleichgiltigem Fatalismus dem Schicksal ergeben, die andere von dumpfer Verzweiflung in Vorahnung des sicheren Looses ergriffen. Daneben sitzt mit gezogenem Säbel der Wächter. Es wird wohl nicht lange dauern, daß die schönen Sünderinnen dem Tode verfallen. Daß weder der Grund des bevorstehenden Urteils noch dieses selbst klar angedeutet ist, überrascht nicht: es ist die Unart der modernen Schaffungsweise, die einzelne Szene möglichst aus dem Zusammenhange herausgerissen darzustellen, um ihr den ungeschmälerten Charakter einer mitten im Zusammenhange des Lebens

selbst stehenden Lage zu verschaffen — als ob man im vorübereilenden Strome des Lebens einen Moment erhaschte: je rätselhafter er ist, desto länger wird man bei ihm verweilen, aber nicht wegen der Fülle des Inhaltes, sondern wegen der mangelnden Klarheit des Inhaltes. Unter allen Umständen erreicht aber der Künstler sein Hauptziel, ein Mitleid, das nicht etwa durch menschliche Sympathie, sondern durch den sinnlichen Reiz geweckt wird, durchkreuzt von der Vorstellung, daß die Schönheit der Zerstörung preisgegeben ist. Geradezu widerwärtig hat auf diese Stimmung der französische Bildhauer Fremiet hingearbeitet, als er auf der Ausstellung in Paris 1889 einen Gorilla darbot, der ein nacktes Weib geraubt hat. Das Tier wird verfolgt: ein Pfeil hat es in die Schulter getroffen. Da packt es mit der linken Hand einen Stein und fletscht die Zähne nach dem Gegner hin, den es wohl kaum treffen wird. Den rechten Arm hat der Gorilla um das Weib geschlungen und drückt es an sich, während es angstvoll die Schenkel zusammenpreßt und vergeblich sich bemüht, mit beiden Armen sich loszustemmen. Der Kopf hängt nach hinten über: so erscheinen Schulter und Brust von der Angst und der Anstrengung geschwellt. Höchst wirkungsvoll hebt sich der weiche Körper, der so naturgetreu wie möglich wiedergegeben ist, so daß z. B. die Fußsohlen deutlich die Gewohnheit, ohne Bekleidung zu gehen, zeigen, von dem plumpen, mit ebenso kräftiger Naturwahrheit aufgefaßten behaarten Körper des durch seine entfernte Menschenähnlichkeit nur um so häßlicheren Untieres ab. Und die Aussicht, die der Künstler für diesen wonneverheißenden Körper eröffnet? Gefoltert und geköpft werden ist immer noch minder scheußlich, als die Preisgebung des menschlichen Weibes an die Sinnenlust des Tieres: um so größer wirkt das lüsterne Grausen, und der Naturalismus triumphiert. Wie groß erscheint gegen solch ein Werk der Raub der Proserpina von Bernini und selbst der von Girardon: hier ist es doch ein Gott, der raubt, und er macht die Geraubte zur Königin seines Reiches — so unverhüllt die sinnliche Leidenschaft erscheint, sie sinkt doch nicht zur tierischen Roheit herab.

Einen eigenartigen Weg verfolgt der Naturalismus auf einem besonderen Gebiete der Malerei, um den Schein der Wirklichkeit zu erhaschen. Es galt bisher als Grundsatz, das Licht die Körper in geordneten Massen umfluten zu lassen. .Welcher Reiz auf diesem Wege

erreicht werden kann, zeigen alle die großen Meister, die in der Behandlung des Lichtes eine Quelle neuer Wirkungen suchten und fanden, wie Correggio, Rubens, Rembrandt, wie Hobbema, van der Meer van Delft, Pieter de Hooch. Aber freilich, genau so wie die Natur sind ihre Bilder nicht: um ihr ästhetisches Ziel zu erreichen, haben sie Nebensächliches mit Absicht bei Seite gelassen und das zufällige Spiel der Naturerscheinung einem beherrschenden Gesetze unterworfen. So gelang es ihnen, Stimmungen auszudrücken, die uns erkennen lassen, wie die Welt sich gerade in einer bestimmten Seele spiegelt und wie gerade dieses Subjekt darauf antwortet. Im Naturalismus hat das Subjekt mit seiner Auffassungsweise jedoch kein Recht: das Objekt soll erscheinen, wie es an und für sich ist. So darf auch das Licht nicht mehr sich einer künstlerischen Ordnung fügen, sondern so wie es als „Freilicht" in zahllosen Reflexen die Körper umspielt, so muß der Maler es zu malen versuchen, mag auch die Wirkung noch so unruhig werden: die Hauptsache ist, daß es so erscheint, wie es in einem einzelnen bestimmten Wirklichkeitsfalle gewesen ist. Das Nebensächliche tritt in sein Recht, das Zufällige der Erscheinung wird Notwendigkeit, und die Willkür des Einzelfalles triumphiert über die beruhigende Wirkung des Gesetzes. Von Stimmung ist nun keine Rede mehr: Stimmung ist Sache des Subjektes, und das Subjekt wird möglichst beseitigt — es darf nur die Camera obscura sein, durch deren Beihilfe die Erscheinung aus dem Weltganzen herausgeschnitten wird. Liegt aber der Wert der Darstellung in der rein objektiven Wiedergabe eines bestimmten Weltstückchens, so kommt es auf das, was dieses selbst ist, nicht weiter an: sollte sonst das Bild durch eine von dem Gegenstande in einem besonderen Subjekte veranlaßte Auffassungsweise und Stimmung wirken, so thut es dies jetzt gerade dadurch, daß mit dem Subjekte die Stimmung verschwindet und das Objekt rein herausgelöst übrig bleibt. Diese Objektivität kann aber bei jedem Objekte gleichmäßig erreicht werden: somit sind alle Objekte für die Kunst gleichwertig, und der Beschauer hat ebenso zufrieden zu sein, wenn er eine Kuh leiden oder einen Julius Cäsar sterben sieht: hier wie in der Dichtung steht „als Stoff der Tod des größten Helden nicht höher als die Geburtswehen einer Kuh". Als Moritz v. Schwind 1867 von der Pariser Ausstellung zurückgekehrt war, schrieb er an

seinen Freund Mörike über einen Bekannten: er „spricht ganz trocken aus, ein Bild soll gar nichts vorstellen — blos Malerei. Der soll sich wundern, was die in ein paar Jahren für Geschmier vorbringen." Er hat nicht zu schwarz gesehen: der Naturalismus hat, wo er seine Grundsätze rein durchgeführt hat, in Dichtkunst und Bildkunst dieses Ziel der auf der absoluten Gleichwertigkeit aller Stoffe beruhenden Wertlosigkeit des Vorstellungsinhaltes vollständig erreicht.

Glücklicherweise ist dies nicht allenthalben der Fall: wo eine echte Künstlernatur vorhanden ist, da läßt sie sich wohl von der verstrickenden Lehre und von dem scheinbar die Zeit beherrschenden Strome hinreißen die gewiesene Bahn zu gehen, zeigt aber durch ihre Werke, daß ihr Leitstern gar nicht der Naturalismus, sondern der Realismus gewesen ist: so ist es bei Meistern wie Millet und Breton der Fall. Die Jünger des Naturalismus suchen diesen Gegensatz zu verschleiern und nehmen fälschlich für sich den Namen Realisten und Realismus in Anspruch. Und doch ist der Unterschied ein sehr scharfer: der Naturalismus will mit möglichster Unterdrückung des Ausdruckes subjektiver Auffassung Werke schaffen, die so sind wie die Natur selbst ist und die so wirken, wie das entsprechende Naturvorbild wirkt; der Realismus hält das edelste Vorrecht des Künstlers und der Kunst unentwegt hoch: er will Werke schaffen, die ein treuer Spiegel seiner subjektiven Auffassungsweise der Welt werden sollen, die aber in ihrer Erscheinung und Gebungsweise zugleich ein Spiegel der Wirklichkeit sind, ohne jedoch zu verlangen, daß das Vorbild in der Wirklichkeit gerade so existiert hat oder ebenso wirken müßte. Er giebt keinen zufällig begrenzten Ausschnitt aus der Welt, sondern sein Werk ist ein Mikrokosmos, eine kleine Welt für sich, die ein Ganzes mit Anfang und Ende ist: aus den Gesetzen des Weltganzen erwachsend, trägt sie doch ihr eigenes Gesetz in sich, und erweckt, in dem sie dieses nachempfinden läßt, den beruhigenden Eindruck, den das Erlangen jeglicher Harmonie dem unharmonischen Zufall des Alltagslebens gegenüber hervorbringt. Es gehört zu den schlimmsten Irrtümern der Aesthetik — und der Naturalismus hat nicht gesäumt seinen Vorteil daraus zu ziehen —, daß Realismus und Idealismus als Gegensätze betrachtet werden: sie sind nur verschiedene Stufen einer und derselben künstlerischen Auffassungsweise

der Welt, welcher der Naturalismus als unkünstlerische Auffassungsweise gegenüber steht. Es ist deswegen auch falsch, wenn man glaubt, das Wesen eines Künstlers mit seiner Charakteristik als Realisten oder Idealisten erschöpft zu haben: der Künstler ist stets beides, nur betont er bald die eine, bald die andere Seite mehr, d. h. er läßt entweder mehr den Charakter der Einzelerscheinung hervortreten, ohne daß dadurch die jeder Kunstschöpfung zukommende symbolische Kraft der Allgemeingiltigkeit verloren ginge — denn dann würde der Realist zum Naturalisten; oder er betont mehr das in der einen Erscheinung eine Fülle von Erscheinungen erfassende und umschließende allgemeingiltige Wesen, ohne der als Vertreterin gewählten Einzelerscheinung den Charakter der Möglichkeit wirklicher Existenz unbedingt oder einer solchen unter bestimmten Voraussetzungen zu entziehen — denn sonst würde sein Werk zur Schablone. Ist Dürer ein Realist? In der Wirklichkeitskraft der Erscheinungsmöglichkeit sicherlich, und doch hat es nie einen größeren Idealisten gegeben als den Schöpfer der Melancholie, des Ritters mit Tod und Teufel, der vier Apostel, des Marienlebens, der Passionen. Ist Raffael ein Idealist? In der größeren Allgemeingiltigkeit, welche die Erscheinungsformen seiner großen Madonnenschöpfungen, seiner Engelsgestalten, seiner Helden und Weisen haben, sicherlich, und doch ist er einer der entschiedensten Realisten, nicht nur in dem Krüppel, der von Petrus und Johannes geheilt wird, sondern auch in den idealsten Schöpfungen, wie der Sixtina: gerade daß diese himmlische Gestalt zugleich Wirklichkeitskraft hat, verleiht ihr die berechtigte Stellung neben den um eine Stufe mehr der Einzelwirklichkeit sich nähernden Gestalten des Sixtus und der Barbara, und ist diese Wirklichkeitskraft nicht gerade der unverwüstliche Zauber, der immer aufs neue von den beiden Engelknaben ausgeht? Ist Goethe Realist? Sicherlich nicht nur bei den derben Gesellen in Auerbachs Keller: die nur gedachte Gestalt des Mephistopheles, die nach der Theorie des Naturalismus eben deshalb sinnlos ist, zeigt einen Realismus, wie er packender nicht auftreten kann. Wer aber wollte einer Iphigenie, einer Prinzessin von Este den idealen Charakter bestreiten? Und dennoch könnten sie uns nicht ergreifen, wenn ihnen die Wirklichkeitskraft abginge: diese aber, nicht die Thatsache, gerade so existiert zu haben, ist die wahre Wahrheit, welche die Kunst kennt

und zu geben hat. Und war Schiller nicht Idealist? Der Schöpfer des alten Geigers, des Muley Hassan, der Hauptleute Deveroux und Macdonald ist entschiedener Realist. Ja, Schiller hat es sogar vermocht die Regimentertypen des Wallensteinischen Heeres mit so warmblütiger Wirklichkeitskraft zu erfüllen, daß sie jedem als scharfumrissene Individuen vor der Seele stehen. Aber Max und Thekla? Es ist eine Zeit lang Mode gewesen, diese Gestalten wie schablonenhafte Schatten zu betrachten: die realistische Lebenswahrheit wohnt beiden inne — ihr Schicksal könnte uns sonst nicht an das Herz greifen. So ist Millet nicht Naturalist, sondern Realist: mit so unbarmherziger Lebenswahrheit er seine Bauern ausstattet, wenn sie beten, Aehren lesen, das Feld bearbeiten, er begnügt sich nicht damit, sondern er läßt aus der Landschaft eine Stimmung über das Ganze strömen, die gerade durch ihren Gegensatz zu der Härte des irdischen Lebens einen Hauch des Friedens und der Versöhnung in diese hereinbringt. Bei seinem kürzlich so berühmt gewordenen L'Angelus zeigt sich dieses Zusammenstimmen zweier Elemente, dieses beherrschende Durchbrechen einer Stimmung mit hervorragender Kraft. Von Breton sei hier an seine berühmte Lerche erinnert. Das in der ersten Frühe des Tages über das Feld gehende Mädchen ist wahrlich keine ideale Schönheit: es atmet in jedem Zuge den Charakter der Lebenswahrheit. Auch der aufgesperrte Mund, der uns ihren Gesang andeuten soll, ist keineswegs schön im Sinne des Idealismus, aber das Aufschauen zu der sich aufschwingenden Lerche, die mit dem Zwange natürlichster Poesie wie selbstverständlich sich aufdrängende Uebertragung dieser Vorstellung auf das fröhlich singende Mädchen selbst, der Zauber der Morgenstimmung in Licht und Luft, dies Alles führt uns weit über das Zufällige und Alltägliche hinaus und teilt uns selbst eine lerchenheitere Stimmung mit. So verbinden sich auch hier zu einheitlicher Wirkung Realismus und Idealismus.

Und so ist es mit jeder echten Kunstgestaltung: ihr realistischer Gehalt fesselt uns an das der Phantasie des Künstlers entsprungene Individuum wie an ein Wesen das leibt und lebt; ihr idealistischer Gehalt läßt uns ihre symbolische Bedeutung über das Individuum hinaus empfinden, zeigt uns ihren Wert für die Menschheit, für das Weltganze: er ist es, der solche Gestalten in unveränderter Schöne lebendig erhält, die um ihrer Wirk-

lichkeitserscheinung willen uns längst gleichgiltig geworden wären: was wäre sonst uns Hekuba? So sind Realismus und Idealismus thatsächlich keine Gegensätze: sie gehören vielmehr aufs engste zusammen und verfolgen dasselbe Ziel. So konnten Dürer und Raffael sich verstehen und sich schätzen, so konnten Schiller und Goethe gleichstrebende Freunde werden — ob die eine Ausdrucksweise mehr vorwaltet als die andere, ändert an dem Gehalt und dem Ziele nichts. Der Gegensatz der beiden aber ist der Naturalismus, der, wo er ist, was er sein will, armselig und langweilig ist, der, wo er mehr sein will, Ziele mit hereinziehen muß, die ihn zum Mißbrauch der Kunst führen: wird ihm diese Maske weggenommen, so zeigt er im besten Falle den nackten Stoffwechsel, den geschminkten Leichnam, der ein Leben heucheln möchte, das er nicht hat. Die nicht nur formale Kunst weiß aber, daß ihren Werken die Wirklichkeit des organischen Lebens abgehen muß: sie ist nur Bild. Mit Entschiedenheit nimmt sie diesen Standpunkt ein und erstrebt nichts, was sie nicht erreichen kann. Dafür aber eröffnet sie von diesem Standpunkte der gern eingestandenen Bildlichkeit aus eine neue Welt, die sich äußerlich aufbaut aus den Elementen der gegebenen Erscheinungswelt, die aber innerlich einen Weiterbau ermöglicht, wie er ohne ein tief empfindendes Subjekt niemals denkbar wäre. Sein seelisches Empfinden, sein geistiges Leben wird der Keim, der ebenso naturgemäß sich auswächst wie der körperliche Keim, der aber, ein echter Homunkulus, zu seiner Existenz eines körperlichen Trägers bedarf und diesen der organischen Welt entnimmt: was dieser durch die Fesselung oder das Absterben seines ursprünglichen Organismus an natürlichem Leben verliert, gewinnt er hundertfach durch die Entfaltung, die er dem seelischen und dem geistigen Leben und Wachsen des Einzelwesens bietet. Auch ein so Geschaffenes ist Natur: der Naturalismus aber ertötet das Einzelwesen mit seiner Seele, seinem Geiste und muß es, denn ihm ist nur, wenn das Subjekt mit seinem Einfluß beseitigt wird, Natur Natur.

S. 6, Z. 14 v. u. muß es statt „Veränderung" heißen: **Verwunderung.**

Stimmen über

„Johann Elias Schlegel"

von **Eugen Wolff:**

Wolff selbst bezeichnet seine Monographie als Vorläufer einer ausführlicheren Arbeit über Gottsched und seine Zeit. Im Gegensatze zu Braitmaier hält aber auch er an den Hauptergebnissen von Danzels Forschung fest. Allein er sucht überall der Persönlichkeit und ihrer Eigenart näher zu treten als Danzel es gethan. Gegenüber der Geschichtsschreibung, welche die Entwickelung bestimmter Ideen in den Vordergrund stellt, will Wolff die Erscheinungen mehr aus dem Gegensatze der Personen ableiten. Und in den Schranken, in denen Wolff in vorliegender Arbeit seine Auffassung durchführt, wird man ihm wohl zustimmen können. Auf dem Zusammentreffen und Zusammenwirken persönlicher Eigenart mit der Zeitströmung, des Zufälligen mit dem Naturnotwendigen beruht ja nicht bloß in der Kunst alle Entwickelung. Schlegels Bildungsgang ist von Wolff nun in trefflichster Weise zur Anschauung gebracht. Die in der Familie erbliche Neigung zur Litteratur, wie sie dann in einer jüngeren Generation nochmals zwei Brüder Schlegel beherrscht, die Stellung Schlegels zur großen Litteraturfehde, seine Vermittlungsversuche zwischen griechischem und französischem Drama, das alles ist in entschiedener Weise ausgeführt oder angedeutet. Wenn Braitmaier die Schweizer überschätzt, so bringt ihnen Wolff vielleicht zu wenig Teilnahme entgegen. Wie Schlegel überall Lessing die Wege bahnt, ist völlig anschaulich geworden. Daß Schlegel schon bei Abfassung des „Hermann", für später ist es zweifellos, eine nationale Richtung gegenüber dem französischen Drama einschlagen wollte, ist mir nicht so ganz überzeugend nachgewiesen. Dagegen erweckt die Zergliederung des „Canut" hohes Interesse. Der Nachweis, wie früh die Stimmung der Sturm- und Drangperiode begonnen, ist von Wolff hier geführt. Im Wesentlichen wird Schlegel, so wie Wolff ihn dargestellt hat, künftig in der Litteraturgeschichte erscheinen.

Prof. Dr. Max Koch in der Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte.

Enthält eine liebevolle und gewandte Darstellung des gesammten Lebens und Wirkens Schlegels und fördert namentlich unsere Kenntnis seiner rein dichterischen Leistungen mannigfach.

Prof. Dr. Franz Muncker in der Deutschen National-Litteratur, Band 44.

Johann Elias Schlegel erfährt ein genaueres Verständnis gleichzeitig durch die Sammlung seiner ästhetischen und dramaturgischen Schriften von Johann von Antoniewicz und das vorliegende Werk über ihn. Zwar ist der handschriftliche litterarische Nachlaß des Mannes verschollen, doch bringt die vorliegende Arbeit auch in dieser Rücksicht manche Bereicherung unserer Kenntnis. Entsprechend der Rolle, welche Schlegel in dem ästhetischen Streit zwischen Gottsched und den Schweizern gespielt, giebt Wolff schätzbare Beiträge zu der Geschichte unserer Aesthetik.

Prof. Dr. W. Dilthey im Archiv f. Gesch. d. Philosophie.

Das Buch wird auch neben der ausgezeichneten Würdigung der Bedeutung Schlegels für unsere Litteratur in der Ausgabe der Litteraturdenkmale seinen Wert behalten, da es ein in höchst anziehender Weise Wirken und Leben des Schriftstellers zusammenfassendes, abgerundetes Bild giebt.

Seemanns Litterar. Jahresbericht 1889.

Le travail de M. Eugène Wolff sur Jean-Elie Schlegel est louable et témoigne des recherches étendues.

A. Chuquet in der Revue Critique.

Stimmen der Presse über die

„Deutschen Schriften“

für	für
nationales Leben	**Literatur und Kunst**

herausgegeben von **Eugen Wolff.**

Für beide Unternehmen sind die besten Kräfte auf dem jedesmal in Betracht kommenden Gebiete ohne Rücksicht auf den Parteistand, gewonnen worden und wünschen wir denselben eine gute Aufnahme bei dem denkenden Publikum und ein gedeihliches Fortkommen.

Leipziger Korrespondenzblatt.

Das vorliegende Heft eröffnet ein neues litterarisches Unternehmen im Dienste der Reformideen, die unser Volk bewegen. So groß schon die Flut derartiger Schriften ist, so dankbar müssen wir doch jedes neue Vornehmen begrüßen, welches mit Nachdruck an die noch ungelösten Probleme unseres Volkslebens herantritt. Die drei Verfasser des ersten Heftes (Dr. v. Kalckstein, Minna Cauer und Prof. A. Eulenburg) sind bestrebt, die nationale und humanistische Erziehung zu vereinen und kommen damit dem Wunsche vieler nach, welche auch in der Erziehung den goldnen Mittelweg einzuschlagen gedenken, indem sie weder des Segens des Altertumes entraten, noch sich den durch den kulturellen Fortschritt unseres Volkes gebotenen Reformen verschließen. — Die Namen, denen wir bei späteren Heften als Autoren begegnen werden, bürgen für die Lebensfähigkeit des Unternehmens, dem wir nach Kenntnisnahme des ersten Heftes von Herzen Glück wünschen können.

Litteraturblatt der Deutschen Lehrer-Zeitung.

Die Weite des Gesichtskreises und der versöhnliche Standpunkt, durch welche sich vorliegende Broschüre von anderen Schriften zur Schulreform vortheilhaft abheben, haben uns besonders wohlgethan.

Deutscher Reichs- u. Preuß. Staats-Anz.

Es ist vom Standpunkte unseres Blattes aus als besonders verdienstlich anzuerkennen, daß in diesen Schriften auch die Frauen und ihre Interessen in gleicher Weise berücksichtigt werden. Das Haus, die Knaben- und Mädchenschule, sowie die Universität und zwar vom Standpunkte des Mannes und der Frau, des Pädagogen wie des Arztes kommen hier zur Sprache. So sei das Werk auch unseren Leserinnen zur Prüfung und zur Führung empfohlen.

Neue Bahnen, Organ des Allg. Dtsch. Frauenvereins.

Die Volks-Unterhaltungsabende haben sich nach Berlin Bahn gebrochen! Die Anregung, auch hier einen Versuch mit den Volks-Abenden zu machen, gab Herr Dr. Eugen Wolff-Kiel in den von ihm herausgegebenen „Deutschen Schriften für nationales Leben“ (Heft 2: „Zur Versöhnung des Besitzes und der Arbeit“). Die Deutsche Akademische Vereinigung nahm den Gedanken auf und zog andere Vereine, u. a. auch den Vorstand der Gesellschaft für Verbreitung von Volksbildung mit hinzu.

Bildungsverein, herausgegeben von der Gesellschaft für Verbreitung von Volksbildung und **„Nordwest“,** herausgegeben von A. Lammers.

*

Das zweite Heft betitelt sich Zur Versöhnung des Besitzes und der Arbeit, d. h. zur Ueberwindung der Socialdemokratie. Beigetragen haben Carl Walcker und der bekannte Abgeordnete E. von Schenckendorff. Der erstere giebt recht gute, doch ziemlich lose unter sich verbundene Gedanken. E. von Schenckendorff spricht sehr anregend über den Werth des erziehlichen Handarbeits-Unterrichtes. Der entwickelte Thätigkeitstrieb wirke körper-, geistes- und charakterbildend. Namentlich bei der Erziehung der ländlichen Jugend dämme diese Entwicklung den Strom der Wanderlustigkeit ein und befördere die Seßhaftigkeit. Im dritten Heft derselben Reihe erörtert Karl Pröll die Frage: Sind die Reichsdeutschen berechtigt und verpflichtet, das Deutschthum im Auslande zu stützen? Natürlich bejaht er die Frage, denn der Starke habe überall die Pflicht die Schwachen zu heben und zu kräftigen, aber ein praktisches Ergebnis sieht er vorläufig nur für die Bestrebungen des deutschen Schulvereins, der im befreun-

deten Oesterreich die deutsche Nationalität gegen die Zwingherrschaft fremder Nationalitäten zu schützen sucht. „Die hohe Politik muß ihre eigenen Bahnen ziehn, und wir wollen ihre Kreise keineswegs stören, aber die allgemeine Schutzpflicht für gefahrumstürmte Deutsche soll begriffen und die echte Nationstreue jederzeit bewährt werden". Brav gedacht und gesprochen!

Dir. H. Keck im Kieler Tageblatt.

Verfasser des Heftes: Sardou, Ibsen und die Zukunft des deutschen Dramas ist der Herausgeber selbst. Er prüft mit Objektivität die beiden Dramatiker, welche jetzt die tonangebenden Mächte am deutschen Theater sind, und zeigt, daß sie von der rechten Kunst abführen. Die modernen Dramen von Wildenbruch, Voß, Sudermann und Hauptmann werden nicht minder aufmerksam gewogen und zu leicht befunden. **Allg. Moden-Ztg.**

*

Wir fallen ihm in der Hauptsache bei, in der Ueberzeugung, daß die letzte und tiefste Quelle realistischer Dichtung in Shakespeare zu finden sei, aus dem sie Goethe und Kleist, Hebbel und Ludwig geschöpft haben. Insbesondere gelungen erscheint der Hinweis, wie die naturalistische Dramatik der Gegenwart das specifisch tragische Element, welches doch die höchste Steigerung des Dramatischen darstellt, in Folge einer undramatischen Alltäglichkeitsschilderung eingebüßt und durch unklare, nicht abschließende Ausgänge der Handlung ersetzt hat.

Dr. O. Harnack in den Preuß. Jahrbüchern.

„Lebenserinnerungen" v. Klaus Groth. Ein prächtig ausgestattetes Buch ist erschienen, das allen Verehrern ihres schleswig-holsteinischen Dichters hochwillkommen sein wird. Wer des Dichters Quickborn kennt, der weiß auch über seine Jugend Bescheid. Wie sich seine Entwickelung vollzog, darüber giebt das Buch überraschende Aufschlüsse. Es will in seiner frischen Ursprünglichkeit, die sich gleichmäßig an Herz und Geist der Leser wendet, selbst gelesen und gewürdigt sein. Ohne Zweifel wird es als willkommenes Festgeschenk auf zahlreichen deutschen Weihnachtstischen erscheinen.

Nord-Ostsee-Ztg.

*

Er hat uns in der gemüthtiefen, liebenswürdigen Weise, die ihn als Erzähler auszeichnet, Einiges mitgetheilt, das unser wärmstes Interesse in Anspruch nimmt und geeignet ist, die wenigen Daten, die wir von seinem Leben besitzen, in etwas zu ergänzen.

Beilage z. Allgemeinen Ztg.

(Den „Lebenserinnerungen" von Klaus Groth widmeten besondre Artikel: Beilage z. Allgem. Ztg., Gegenwart, Berliner Tageblatt, Hamburgischer Correspondent, Weser-Ztg., Kieler Ztg. u. a.)

In demselben Verlage werden von Eugen Wolff herausgegeben: Deutsche Schriften für Litteratur und Kunst. Von der ersten Reihe derselben liegt uns das dritte Heft vor, das den Einfluß des Zeitungswesens auf Litteratur und Leben behandelt. Der Herausgeber hat den eigenartigen Einfall gehabt, verschiedene bekannte und unbekannte Männer um ihre Meinung in dieser Frage anzugehen, und so ist denn ein höchst interessantes Heft entstanden. Mitgewirkt haben daran H. Bulthaupt, F. Dernburg, Kl. Groth, A. Hänel, E. v. Hartmann, M. Kretzer, O. v. Leixner, F. Mauthner, K. Pröll, R. Schmidt-Cabanis, Schönbach, A. Seidl, K. Telmann, J. Trojan, V. Valentin, K. Walcker, K. Werner, R. M. Werner, E. v. Wildenbruch und E. Wolff. Launig, doch treffend findet sich mit seiner Aufgabe J. Trojan, der Herausgeber des Kladderadatsch ab. Geistvoll sind auch die Betrachtungen O. v. Leixners und E. von Wildenbruchs. „Ein Hauptschaden", sagt jener, ist die Verbindung von Presse und Kapital. . . Unter diesen Umständen kann die Tagespresse im ganzen nicht als Lehrerin des Volkes, nicht als dessen geistige Führerin dienen; sie ist meist Verführerin". Das sind recht düstere, doch in der Sache begründete Betrachtungen. Nicht weniger scharf urtheilt Wildenbruch. „Wer ist der Sache nach berufen", sagt er, „über litterarische Werke zu sprechen? Der wahrhaft Gebildete, der Gereifte, der Denkende. Und wer spricht in Wirklichkeit darüber? Jeder, der soviel lesen und schreiben gelernt hat, daß er im Stande ist, einer Zeitung einen nothdürftig zusammenhängenden Aufsatz einzusenden". Das sind bittere Wahrheiten. Ihnen gegenüber urtheilen andere milder. Aber man lese das hübsche Heft, um selbst zu einer Meinung zu gelangen.

Dir. H. Keck im Kieler Tageblatt.

